teatrul

P II 0584

11

în acest număr :

CONTINUAREA ANCHETEI

CUM STĂM CU CRITICA TEATRALĂ ?

www.cimec.ro

teatrul

Nr. 11 (anul X) noiembrie 1965

Revistă lunară editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – București
Telefon 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară
Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni, 42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

COPERTA NOASTRĂ:
Melania Ursu (Ea) și George Mottoi (El) în „Nu sînt Turnul Eiffel" de Ecaterina Oproiu (Teatrul Național din Cluj)

SUMAR:

Pag.

CUM STĂM CU CRITICA TEATRALĂ?
Răspund: Niki Atanasiu, Paul Bortnovschi, Ion Coman, Călin Florian, Lucian Giurchescu, Valeriu Moisescu, Miron Niculescu, Eugen Țugulea, Margareta Bărbuță, Călin Căliman 1

Andrei Băleanu
DESPRE EXPERIMENT 28

Nicolae Massim
AMINTIRI DESPRE NICOLAE IORGA — OMUL DE TEATRU 31

U. Mîndra
PREMIERA UNUI TEXT MEMORABIL („Jocul ielelor" de Camil Petrescu la Teatrul Mic) 35

Ana Maria Narti
ASPIRAȚIA SPRE NOU ȘI INERȚIILE VECHIULUI („Vlaicu-Vodă" de Al. Davila la Teatrul Național „I. L. Caragiale") 44

Ileana Popovici
CRITERIUL DISTRIBUȚIEI („Vedere de pe pod" de Arthur Miller la Teatrul Național „I. L. Caragiale") . . 50

Mira Iosif
DÜRRENMATT: „GROTESCUL ESTE UN PARADOX ESTETIC, CHIPUL A CEVA FĂRĂ CHIP" („Fizicienii" la Teatrul de Comedie) . . 56

Victor Eftimiu
NOTTARA 62

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ 64

B. T. Ripeanu
REPOETIZARE, RESPIRITUALIZARE ÎN ARTA PĂPUȘARILOR 79

Dana Crivăț
SPECTACOLELE „COMEDIEI" LENINGRĂDENE 84

Florian Potra
TURNEUL TEATRULUI NAȚIONAL DIN GRECIA 86

Irina Urabie
DE VORBĂ CU ALBERT BOTBOL . . 89

Aziz Nesin
NOTAȚII DESPRE REALISMUL ÎN TEATRU 92

Vasil Stefanov
CĂI NOI DE EXPRESIE ARTISTICĂ . 95

Desene: **Silvan**
Foto: **I. Naumescu, Sandu Mendrea**

www.cimec.ro

P II 0564

CUM STĂM CU CRITICA TEATRALĂ?

1 Cum apreciați aportul criticii dramatice la dezvoltarea mișcării teatrale (dramaturgie, arta spectacolului)? În ce măsură sprijină critica tendințele înaintate în teatrul românesc și cît de activ combate ea rămînerile în urmă, manifestările conservatoare sau fenomenele de pseudoinovație?

2 În cadrul principiilor mari de estetică marxistă ce conduc critica noastră, care sînt criteriile specifice care trebuie, după părerea dv., să-l dirijeze pe critic în aprecierea unui text și a unui spectacol? Cum operează raportul dintre judecata obiectivă și interpretarea subiectivă (care, să nu uităm, poate să fie și creatoare) în activitatea criticilor? Puteți semnala manifestări neprincipiale în presa teatrală?

3 Care trebuie să fie obiectul central al actului critic în teatru: studiul textului sau analiza fenomenului de artă a spectacolului?

Continuarea anchetei începută în nr. 10/1965.

PYA 1995/7/11

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

www.cimec.ro

4 Cum apreciați raporturile presei cu teatrele din țară : publicațiile dau un ajutor calificat acestor teatre ? Funcția critică acționează eficient la diferite niveluri ale presei — ziar, săptămînal de cultură, revistă literară lunară ? Ce calitate critică au intervențiile cronicarilor care semnează în publicațiile regionale ?

5 Cum apreciați raporturile criticii cu publicul ? Izbutește cronica să orienteze spectatorii spre spectacolele de calitate, contribuind la formarea conștiinței socialiste și desăvîrșirea educației estetice a publicului ? Puteți semnala concesii făcute unor gusturi îndoielnice (preferințe pentru spectacolul bulevardier, snobism etc.) ?

6 Ce fel de pregătire dă competență specifică cronicarului dramatic ? Este necesar ca el să pătrundă în laboratorul muncii scenice concrete, sau vi se pare suficientă aprecierea rezultatelor finite ale muncii de creație ?

7 Reușește critica noastră să exprime un punct de vedere propriu în raport cu fenomenul teatral universal ? Ajută ea publicul și oamenii de teatru să cunoască în profunzime arta dramatică contemporană (mai cu seamă cea occidentală) și s-o aprecieze în lumina ideilor socialiste ?

8 Vă rugăm să formulați o apreciere asupra activității revistei noastre (în ce privește reflectarea vieții teatrelor românești, calitatea cronicii, efortul teoretic, materializat în studii și dezbateri, oglindirea realității teatrale mondiale, capacitatea de informare, periodicitatea, aspectul grafic).

NIKI ATANASIU

Artist al poporului, prim secretar al A.T.M.

„...O PUNTE DE LEGĂTURĂ CĂTRE CULTURA PUBLICULUI"

N-am să răspund în ordinea întrebărilor chestionarului, ci am să mă opresc asupra cîtorva probleme care m-au preocupat mai mult, chiar înainte ca redacția dv. să fi lansat această binevenită anchetă.

În primul rînd, despre relația critică-public. Se uită, uneori, că vastul efort care se întreprinde în teatre se face pentru a-l mulțumi pe acest judecător suprem, că aprecierea publicului, mai mult decît a criticii, este scopul spre care țintesc realizatorii unui spectacol. Mi se pare că pe critici îi preocupă prea puțin să stabilească o punte

www.cimec.ro

de legătură între cultura lor — de specialitate — și cultura publicului: cultura inginerului, a studentului, a medicului, a muncitorului.

Teatrul a pătruns foarte puternic în realitatea cotidiană; avem mii de artiști amatori, pentru care teatrul este una din coordonatele importante ale vieții; avem teatre populare; în fiecare casă, în medie, o dată pe săptămînă, radioul sau televiziunea aduc o piesă. Nu mai putem vorbi deci „în cerc închis"; nu mai putem merge „paralel": e nevoie ca opinia publicului și opinia criticii să se întîlnească.

Dacă acest aspect al problemei ar fi cercetat mai îndeaproape, s-ar observa chiar că s-a format un public ale cărui criterii intelectuale nu sînt de neglijat. Poate că acestui public îi scapă unele rafinamente adresate profesioniștilor, dar în schimb apreciază teatrul direct, prin ceea ce el transmite esențial. Cred, de aceea, că revista dv. ar trebui să se facă mai des și mai consecvent ecoul acestui public, să-l atragă spre discuții, să-i cunoască modul de a gîndi și de a reacționa. Vă propun să statornicim în acest sens o colaborare permanentă: revista și ATM-ul să organizeze periodic „mese rotunde", consfătuiri, anchete cu spectatorii — despre repertoriu, despre un spectacol, despre viața unui teatru, despre eroii de azi ai piesei contemporane...

Am adus această chestiune în discuție pentru că nu mi se pare potrivit să vorbim despre critică fără să precizăm scopul ei. Sigur că nu sînt pentru o critică uniformă și lipsită de poziție proprie; dar criticul nu trebuie să uite că el este expresia opiniei publice, exponentul spectatorului evoluat, pentru a cărui formație poartă o răspundere egală cu a creatorilor spectacolului; atunci, în scrisul lui nu-și va face loc arbitrariul.

Mișcarea noastră teatrală are astăzi o mare strălucire. În comparație cu destule țări pe care le-am vizitat, avem cu ce să ne mîndrim; am depășit perioada dificilă a necazurilor administrativ-financiare, sîntem în etapa în care creăm o cultură teatrală specific românească. În raport cu aceasta, critica nu a ajuns la treapta de valoare corespunzătoare. Sigur că avem mulți critici serioși, care desfășoară o activitate sistematică, că nivelul general a crescut în ultimii ani. (Există și cîteva voci distonante, care se aud mai tare decît trebuie, pentru că urmăresc să facă mult zgomot, folosesc cuvinte tari, jignesc; asta face să fim cîteodată înclinați ca, din cauza copacilor, să nu mai vedem pădurea. Dar nu despre acestea vreau să vorbesc, căci nu ele pot determina fizionomia unui sector de creație; nivelul general al criticii obiective și bine intenționate interesează, și de acesta mă voi ocupa.) Totuși, nu avem în critica de teatru acele însemnate figuri pe care le avem, de pildă, în critica literară, nume care să-și fi creat o autoritate deplină.

Problema prestigiului criticului ar trebui și ea mai mult discutată. Acest prestigiu este o componentă instabilă, al cărei echilibru se poate distruge prin orice inconsecvență: a te lăsa influențat de o modă, a te arăta o singură dată părtinitor cu cineva, a fi indulgent cu un teatru la care ți se joacă o traducere, a jigni un actor — e destul ca autoritatea să ți se zdruncine. Iar jignitoare pot fi nu numai cuvintele dure, ci și o mulțime de alte procedee; de pildă, cronicarul „României libere" scrie despre *Vlaicu-Vodă* și, „ocolind o chestiune spinoasă", nu pomenește, pur și simplu, de un artist al poporului, a cărui interpretare o considera probabil criticabilă; dar omisiunea e cu mult mai neindicată decît o discuție deschisă, sinceră și plină de căldură. Tot atît de nepotrivit e tonul cronicarului ce se adăpostește sub pseudonimul „Interim", în „Luceafărul"; și ce să crezi despre un cronicar care nu-și semnează aprecierile?!

Orice creație, chiar nemulțumitoare, conține un mare efort și o imensă cantitate de consum nervos; ea merită respect și considerație, merită delicatețe intelectuală. La urma urmei, fără acest fond uman, fără această infuzie de viață, teatrul nici nu există — e literatură.

Presa, în țara noastră, duce o luptă afirmativă, o luptă de înarmare, de construire. În acest sens, ceea ce trebuie să construiască critica de teatru este teoria teatrului românesc; ea trebuie să depășească stadiul consemnării unor spectacole izolate, să realizeze studii de sinteză, așa cum întreprindeau într-un timp Mihnea Gheorghiu, N. Tertulian, V. Mîndra, Sergiu Fărcășan etc., și care alcătuiau o veritabilă „mică bibliotecă critică".

Răspunzînd anchetei dv., dramaturgul Al. Mirodan propunea „înființarea unui organism specializat". Citindu-l, am avut un sentiment de regret și vinovăție: pentru că acest organism există, dar, dacă existența lui nu se mai simte, e ca și cum n-ar fi... E vorba de secția de critică a ATM, care își propusese o seamă de obiective importante, și în revitalizarea căreia revista „Teatrul" ar putea să dea o mînă de ajutor. Sînt multe de făcut în direcția prospectării în dramaturgia noastră dintre cele două războaie, a istoriei spectacolului, a readucerii în actualitate a marilor figuri ale regiei românești,

www.cimec.ro

care au desprăfuit teatrul. S-ar vedea astfel că „modernul" nu s-a descoperit azi, că există, dacă se poate spune așa, o adevărată „tradiție" a tendințelor novatoare.

În afară de asta, o secție de critică organizată, cu o viață a ei, ar contribui la statornicirea unui climat de efervescență intelectuală veritabilă și a unor relații firești, deschise.

Chestionarul revistei cuprinde și întrebarea: „ce fel de pregătire dă competență specifică cronicarului dramatic?" E greu să răspunzi cu o rețetă, dar cred că aici se ascunde „cheia" eficienței activității lui. La terminarea studiilor, tînărul critic se găsește „la egalitate" cu actorul, cu regizorul; cu toții sînt absolvenți ai facultății. Prin specificul profesiunii însă, lui îi este interzisă cea mai mică întrerupere a pregătirii. Ca actor, se poate să vezi numai filmele, expozițiile, să citești cărțile care te interesează mai mult; criticul însă nu-și poate îngădui nici un moment de șomaj „intelectual". Munca lui e și în bibliotecă — ceasuri întregi de lectură zilnică —, dar și în ceea ce pare o recreație, căci el trebuie să dispună în permanență de un foarte larg sistem de referințe. Nu vom repeta niciodată suficient cuvîntul „cultură". Vă închipuiți ce impresie face oamenilor de teatru un cronicar care, abia după spectacol, cere piesa pentru lectură secretariatului literar?...

Nu știu dacă este bine ca în timpul elaborării spectacolului să intervină cineva dinafară; actorii sînt extrem de sensibili, o prezență străină îi inhibă și-i derutează. Cred însă că la vizionări ar fi bine să participe și cronicari. Cuvîntul lor, asimilat în pauza de cîteva zile pînă la premieră, ar putea contribui la corectarea eventualelor erori, astfel ca spectacolul să nu se fixeze greșit. Și e obligatoriu ca acești spectatori avizați, care dau tonul, și care sînt cronicarii, să fie invitați la premieră — și nu o lună de zile mai tîrziu. Pentru că, apărînd la șase săptămîni după nașterea spectacolului, cronica interesează mai puțin, în orice caz nu mai ajută în aceeași măsură.

În schimb, lipsa criticului se simte puternic pe parcursul vieții reprezentației; căci spectacolul nu moare odată cu premiera, ci abia se naște, și el trebuie sprijinit, revăzut, discutat în evoluția lui.

Un asemenea lucru a încercat revista „Teatrul", cu ancheta sa la „spectacolul obișnuit" — și cred că asta a fost una dintre inițiativele sale cele mai bune. Poate că ar fi bine să o continue și s-o extindă asupra provinciei; căci s-a văzut, în decadă, că avem și în provincie forțe care merită să fie susținute și stimulate.

Revista dv. suferă de o anumită ineficiență, datorită întîrzierii ei permanente față de fenomenul pe care-l consemnează; problema s-ar putea rezolva numai prin schimbarea periodicității, cel puțin bilunar.

Interesul față de ea ar putea fi stimulat și prin întărirea legăturilor cu mișcarea teatrală. În perioada în care se organizau „mese rotunde", în paginile revistei se schimbau opinii mai variate, se crease un climat creator, un centru de efervescență. Este un sistem care n-ar trebui părăsit, la care m-ar bucura să se recurgă, poate și cu colaborarea ATM-ului, pe care țin s-o ofer în mod stăruitor. N-ar fi rău să lărgiți cercul colaboratorilor revistei. Oamenii care semnează acum spun lucruri interesante, dar, fiind mereu aceiași, ajungi să știi la ce opinii să te aștepți din partea lor. Marile nume ale criticii literare ar putea contribui la ridicarea nivelului teoretic al revistei și ar aduce un accent nou în critică.

PAUL BORTNOVSCHI

Scenograf la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

„LIPSĂ DE INTERES PENTRU SCENOGRAFIE"

Voi încerca să răspund întrebărilor revistei fără să le respect întocmai ordinea și judecînd mai mult din punctul de vedere al artei pe care o practic.

Trebuie să spun că discuția asupra plasticii spectacolului se face dinafara fenomenului real, în cea mai mare parte a cronicii dramatice. N-aș vrea să atribui acest fapt unei lipse de competență; mi se pare, mai curînd, că este vorba de indiferență, de lipsa interesului pentru scenografie. Aproape toată critica dramatică trece cu foarte mare ușurință peste zona vizuală a faptului teatral. De aici decurg mai multe consecințe. Neparticipînd, neurmărind evoluția activității scenografice, critica se desensibilizează în

www.cimec.ro

raport cu ea. Asta determină sărăcia de informații din ziare și reviste și, în unele cazuri, chiar dezinformarea publicului în problemele plasticii de spectacol, după cum explică aprecierile cronate care se tipăresc. Foarte rar am întîlnit în cronica dramatică sau în studiul de critică teatrală o luare de atitudine fermă și bine documentată asupra creației de decor și costume. În schimb, sîntem suprasaturați de aprecieri convenționale, de o platitudine exasperantă, ca: „un decor funcțional", „un decor foarte frumos" și așa mai departe.

Am convingerea că astăzi, la noi, se practică o scenografie modernă, de valoare și de atitudine. Aș numi-o scenografie regizorală sau regie scenografică; altfel spus, între regie și decor s-a creat o legătură intimă foarte strînsă, o întrepătrundere constantă. În această conjunctură, pasivitatea criticilor apare cu atît mai surprinzătoare. În virtutea unei asemenea atitudini, aprecierile se formulează periferic și astfel aparenta modernitate se cataloghează în mod greșit drept modernitate autentică, o temă atît de importantă ca aceea a realismului în imaginea teatrală nu este nicicînd ridicată, și așa mai departe.

În ceea ce privește raportul obiectiv-subiectiv în munca de analiză și consemnare critică, trebuie să spun că sînt pentru o subiectivitate elevată, pătrunsă de pasiune și condusă de convingeri temeinice. Criticul trebuie să fie, în primul rînd, un spectator excelent, un spectator foarte sensibil. La noi, critica se pierde adeseori în amănunt. Nu o dată se discută „la bani mărunți" numai aspectele superficiale ale actului creator, în timp ce respirația mare a spectacolului scapă cronicii. Ni se oferă nenumărate speculații de detaliu, dar sentimentele mari și ideile importante, atitudinea, poziția creatorului sînt trecute cu vederea. Spectacolul *Cum vă place* a fost fărîmițat în polemici despre Jacques Melancolicul, despre Bufon, despre picioarele goale ale Rosalindei, dar spiritul general al montării nu a fost sesizat. *Poveste de iarnă* la Teatrul „Barbu Delavrancea" și *Intrigă și iubire* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" au constituit fiecare, cred eu, un eveniment plastic. Decorul lui Ciulei pentru piesa lui Schiller era de o remarcabilă justețe față de text, autor, epocă, comunicînd în același timp, într-o excelentă expresie teatrală, viziunea noastră asupra acestora. El nu a fost nici măcar remarcat de mulți cronicari. Evenimentele curente din domeniul plastic, de la pictură pînă la ceramică și fotografie, sînt continuu comentate și analizate. Este regretabil că realizări din teatru, cel puțin echivalente ca valoare, dacă nu mai importante ca fapte de cultură decît una sau alta dintre expozițiile consemnate în cronici, își consumă existența fără ecou. În sensul acesta înțeleg subiectivitatea criticului: cred că el trebuie să fie sensibil, receptiv, capabil de elan, să se lase antrenat de ce este mare, important, punînd pasiune în lupta împotriva mediocrității.

În ce privește partea obiectivă, științifică a muncii critice, ea ar trebui să se specializeze mai mult, să se apropie mai mult de datele de profesie ale artei spectacolului. Efemeritatea actului teatral, condiția lui trecătoare de existență obligă critica să fixeze aspectele fenomenului scenic, să lupte împotriva timpului. Dar pentru ca o asemenea muncă de fixare și documentare să poată avea loc, este nevoie, mai ales în ceea ce privește scenografia, de o calificare plastică mai hotărîtă, de mai multă străduință pentru dezvoltarea simțului plastic și de o completare a culturii vizuale.

Puținele studii și încercări de sinteză care se fac sînt semnate de obicei de cronicari de artă plastică. Aceștia dau în mod firesc mai multă atenție fenomenului plastic izolat, fără să analizeze în suficientă măsură ansamblul complex al spectacolului. În mod practic, teatrul nefiind preocuparea lor de bază, ei nici nu pot urmări sistematic activitatea continuă care se desfășoară pe scenele noastre și, ca atare, nu pot să-și formeze o imagine organică, completă, în această privință.

Ce remedii s-ar putea găsi? Cred că trebuie să se pornească de la o educație plastică foarte temeinică a viitorului cronicar de teatru, începînd cu pregătirea sa în institutele de specialitate, Institutul de teatru, Institutul de arte plastice. (Deocamdată, în majoritatea cronicilor care apar se simte, atunci cînd este vorba despre un critic înzestrat și bine pregătit, cultura literară, dar nu și cea vizuală.) Ar fi de dorit și apariția masivă și promptă a unor publicații de scenografie, care să atragă atenția asupra realizărilor și să dezvolte comentariul de critică plastic-teatrală, în spiritul problemelor care agită astăzi teatrul.

Vorbind despre profilul criticului, mă simt dator să stărui mai mult asupra sensibilității lui. Criticul trebuie să fie capabil de emoții de calitate. Din experiență, am învățat să prețuiesc foarte mult în artă valoarea primelor senzații și reacții, să respect spontaneitatea. Nu știu dacă se poate cere așa ceva, dar mi se pare foarte importantă *sinceritatea* comunicării acestor senzații. Sprijinindu-se pe o documentare vastă, pregătit anume pentru fiecare spectacol, avînd convingeri originale și posedînd o imagine proprie asupra textului, cronicarul trebuie să rămînă foarte receptiv, foarte deschis. El trebuie

www.cimec.ro

să fie capabil să-şi abandoneze pentru moment viziunea proprie pentru a judeca valorile care i se propun, aşa cum sînt ele oferite de spectacol. Corelarea, confruntarea dintre viziunea spectacolului şi opinia criticului devine cu atît mai interesantă, bineînţeles atunci cînd cronicarul nu-şi fetişizează punctul de vedere propriu şi nu deformează intenţiile interpreţilor şi regizorului.

Întrebaţi cum apreciez activitatea revistei „Teatrul". Cred că această publicaţie dă categoric sentimentul seriozităţii în muncă şi al perseverenţei (şi printr-un fel de timiditate constantă, printr-o abţinere, pare-se voită, de la efectul plastic). Nu ştiu dacă o revistă de artă trebuie să facă parte dintr-o şcoală, să se integreze într-un curent delimitat de opinii, dar socotesc că ea este obligată să aibă o atitudine declarată, să manifeste combativitate, spirit contemporan, pasiune pentru nou, stimă pentru valorile reale. Dacă o asemenea revistă se adresează doar specialiştilor, atunci ea poate să-şi atingă scopul păstrînd o ţinută sobră, oarecum impersonală, ştiinţifică, nu fără să renunţe la combativitatea de fond a conţinutului. Dar dacă e destinată şi publicului, revista trebuie să posede în plus atracţiozitate, forţă de mobilizare. Din punctul acesta de vedere, mi se pare că revista „Teatrul" nu ştie să-şi sublinieze îndeajuns propriile poziţii, nu se defineşte destul de viu, destul de publicistic (de altfel, nici nu ştiu bine dacă ea se adresează specialiştilor sau spectatorilor). Chiar formula grafică utilizată o dezavantajează, o lipseşte de relief, o uniformizează. Se folosesc caractere de tipar monotone, titluri şterse. Desigur că la asta contribuie şi condiţii tehnice obiective (tipografie, calitatea hîrtiei, clişee). Neajunsurile acestea ar putea fi mult atenuate, însă, printr-o paginaţie inspirată. Nu grafica publicistică în sine, nu efectul decorativ ca atare sînt de dorit, dar există o tehnică a relevării faptului important, şi în grafică şi în punerea în pagină, tehnică ce nu trebuie neglijată. Egalitatea imaginilor şi monotonia cam desuetă a machetelor sînt, în bună măsură, vinovate pentru faptul că eforturile revistei nu stîrnesc destul interes.

ION COMAN

Directorul Teatrului de Stat din Piatra Neamţ

„CRONICARII TREBUIE SĂ FIE OAMENI DE TEATRU ŞI OAMENI AI TEATRULUI"

1. Ultimii ani au marcat oricum o sporire a eficienţei actului critic. În primul rînd, cred că o atenţie specială a fost acordată sprijinirii textului dramatic — analizei fenomenului literar, deci. Şi totuşi, de cele mai multe ori, criticile sînt prea la „obiect", la piesa respectivă, şi nu se încearcă generalizări privind însăşi specificitatea genului, nu se fac observaţii de ordinul teoriei teatrale. Cronica rămîne astfel „o cronică de serviciu", ce va folosi numai autorului respectiv şi nu dramaturgiei.

Cu privire la afirmarea sau criticarea unor tendinţe în teatrul nostru, lupta de opinii e binevenită. E greu de descifrat totuşi, cu o balanţă farmaceutică, ce e nou şi ce e conservator în teatrul nostru.

Sub ochii noştri se desfăşoară lupta de opinii privind, de pildă, spectacolul *Caragiale-Ionescu*. Ar fi bine totuşi ca opinia criticului să nu fie cu totul ruptă de părerea publicului.

Au fost cazuri cînd spectatorii se orientau invers faţă de opinia criticului (mai mult, e drept, în criticile de film). Aceasta e un semn !

2. Raportul dintre conţinutul de idei şi forma spectacolului ; de multe ori, acest raport dialectic e judecat „rupt", fără a se face o analiză ştiinţifică ; de multe ori, spectacolul e judecat exclusiv sub semnul regizorului sau al autorului, ca o creaţie sau o nereuşită a unui factor singular. Se resimte nevoia analizei „uneltelor specifice" ale teatrului — conflict, replică etc. — şi mai ales a celor ţinînd de măiestrie, de tehnică.

www.cimec.ro

E imposibil să desparți raportul dintre judecata obiectivă și gustul personal al individului. Cu o condiție : acest gust să fie elevat și să se proiecteze asupra momentului teatral obiectiv.

Sînt „interesante" unele izbucniri „furioase", dar ele trebuie să fie bazate pe o judecată valorică documentată.

Critica teatrală ar trebui să excludă invectiva ; fenomenul nostru artistic e mult prea complex și încheagă munca a numeroși creatori. Un exemplu supărător, privind teatrul din Piatra Neamț : în „Gazeta literară" o notiță ne anula spectacolul *Nu sînt Turnul Eiffel,* pe motiv că am folosit colaboratori dinafară, susținînd că și alte teatre pot face ca noi. Evident, schimbul de experiență e util tuturor, dar noi nu am folosit nimic dintr-o notiță răutăcioasă.

3. Fără îndoială, analiza complexă a fenomenului spectacologic e un adevăr ce mi se pare inutil de a mai fi demonstrat, dar, pentru că e atît de cunoscut..., se cade a-l aminti.

4. Teatrul din Piatra Neamț nu are a se plînge de critică. Spectacolele sale, actorii săi, cei mai mulți tineri, au fost supuși discuției, unor dezbateri, cel mai des suculente.

Revista „Teatrul", „Contemporanul" și, dintre cotidiane, mai ales „Scînteia" ne-au acordat cu dărnicie coloanele lor, aproape la toate spectacolele noastre. Munca unui tînăr și talentat regizor, Cornel Todea, a putut fi astfel urmărită în evoluția ei ascendentă. Rezultatul a fost pozitiv.

Critica ne-a ajutat, de multe ori, ca deficiențele să ne fie mai clare. O dezbatere organizată la sediul teatrului a avut rezultate variate și complexe.

Și alte cotidiane au analizat eficient munca noastră, „înfruntînd" greutățile deplasărilor.

5. Nu trebuie să existe discrepanțe între critică și public. De aceea, și genul așa-numit „ușor" nu trebuie ignorat, ci trebuie privit în lumina sa contemporană.

Aș dori ca critica să poată influența mai mult publicul prin cronici. Deși, aproape unanim, piesa *Băiat bun, dar... cu lipsuri* a fost criticată, spectacolul s-a jucat de sute de ori.

Ce să însemne aceasta ?

Este necesară o mai mare apropiere de public ; criticul nu trebuie să fie izolat, arătînd un drum sau altul... El trebuie să fie un ghid plăcut pe acest drum.

Aș dori ca criticii să abordeze un limbaj mai cursiv, mai spiritual, mai plăcut. Ce bine ar fi să citești o critică și de dragul stilului cronicarului...

Ne cereți nouă mereu „stil" în spectacole. De ce să nu vă cerem și noi stil în cronici ?

6. Cronicarul trebuie să fie un om de cultură, dublat de un om de gust, de rafinament. Absolvirea Facultății de teatrologie conferă o diplomă, dar nu e suficient. Cronicarii trebuie să fie „oameni de teatru" și „oameni ai teatrului". Ei trebuie să facă parte din consiliile artistice, să urmărească mersul spectacolelor, să-și alcătuiască un „jurnal de bord" cu etapele și furtunile călătoriei.

Ca și într-o construcție, e mai ușor să îndrepți spectacolul urcat pe schele decît să-l dărîmi odată finisat.

Deci, invitația : cunoașteți teatrul și nu numai spectacolul !

7. Există încercări în acest sens, din păcate prea des apare însă punctul de vedere exclusivist, apologetic.

Nu întîmplător și-au făcut loc pe scene nu numai opere și capodopere, ci și piesulițe primite cu ovații...

Ar trebui deci o poziție consecvent critică și nu una oarecare. Și anume : *o poziție a noastră,* cei din anul 1965, în *România socialistă.* Documentele Congresului ne sînt limpede călăuză. O documentare cît de largă nu e suficientă dacă ea nu e însoțită de criterii politice, de apreciere critică. Numai astfel vom reuși să cunoaștem coordonatele dramaturgiei contemporane, fixîndu-ne propria noastră poziție creatoare, propria noastră atitudine. Numai astfel vom crea o adevărată judecată de valori.

8. Cred că revista „Teatrul" materializează cerințele unei publicații de specialitate, prin ținută, nivel cultural și ideologic. Teatrul din Piatra-Neamț a avut un sprijin efectiv de la revistă în munca și căutările sale...

Ce aș dori în plus ?

Operativitate, un sistem de informare mai rapidă, oglindirea mai vie „a teatrului în lume", articole mai scurte, dar mai suculente, mai vii.

Poate și noi căutări grafice, dar mai ales săptămînalul teatral, pe care îl așteptăm atîta.

www.cimec.ro

CĂLIN FLORIAN
Regizor la Teatrul „Barbu Delavrancea"

„...DE CE NU SE PRACTICĂ O CRONICĂ A TEXTULUI...?"

1. Găsesc că formularea cu aportul criticii solicită un răspuns cu referire generală, salvatoare şi oarecum nivelatoare. Referindu-mă la dezvoltarea mişcării teatrale în general, nici nu pot şi nici nu doresc să neg rolul pozitiv al criticii. Trebuie însă adăugat că acest rol este mult diluat, ca o urmare a inegalităţii flagrante dintre critici (e vorba de persoane) în ceea ce priveşte competenţa.

Şi încă ceva, dacă disociem dramaturgia de arta spectacolului, consider că aportul criticii la dezvoltarea artei spectacolului este dacă nu considerabil, în orice caz de remarcat. În ceea ce priveşte însă dramaturgia, consider că aportul criticii este mai puţin decît modest. Ba mai mult, această ramură atît de importantă a creaţiei este analizată de critică extrem de puţin şi numai post festum, totdeauna în funcţie de un spectacol văzut (uneori o singură dată şi chiar fără a fi cunoscut piesa). După a mea părere, critica poartă o mare răspundere în insuficienta analiză, promovare şi, în ultimă instanţă, dezvoltare a dramaturgiei originale.

Practic, la noi nu există critică dramatică, adică privitoare la dramaturgie ca gen de sine stătător, ci doar nişte palide consideraţii prea generale, vădit influenţate de spectacolul vizionat. Că aşa stau lucrurile o dovedeşte şi faptul că, în cazul clasicilor sau al dramaturgilor străini, „preambulul" cronicii la spectacol este mai mult argumentat, mai bogat, mai doct decît la piesele inedite româneşti

Desfid pe cel mai măiestru amator de statistică să mă contrazică, indicîndu-mi numărul de critici referitoare la piesele originale din ultimii ani, de *critici curate,* în care sînt recenzate sau analizate piese care n-au fost în spectacole. Din moment ce există cronică literară (proză, poezie etc.), cronică plastică, muzicală, chiar şi cronica discului, de ce nu ar exista şi cronică dramatică, din care dramaturgii să tragă învăţăminte, publicul foloase, regizorii documentare, actorii improvizaţie şi... criticii creaţie.

În ce priveşte susţinerea tendinţelor înaintate în teatrul românesc, mi-ar plăcea — dacă mă pot exprima aşa — ca acest calificativ de „înaintat" să se refere mai mult la conţinutul deosebit, privitor la cultura noastră, şi să nu mai însemne recunoaşterea reuşitei unei încercări a cuiva sau a unui colectiv de a imita, de a realiza ceva „à la..."

În chestiunea combaterii rămînerilor în urmă, critica ne mai e datoare. De manifestările conservatoare nu se leagă decît dacă privesc teatre din provincie, iar fenomenele de pseudoinovaţie au cam fost lăudate, aproape fără excepţie.

2. Ar fi necesar un răspuns lung, sistematizat. Nu trebuie să lipsească şi nici să ocupe ultimele locuri probitatea competentă privitoare la calitatea actului artistic — privit prin prisma şi în contextul momentului cultural respectiv —, la accesibilitatea şi necesitatea lui. Mai ales aceasta din urmă. Spectacolele explozive, petardele la modă, teatrul absurd sau absurditatea teatrală, teatrul total sau teatrul... deloc nu au priză în public atunci cînd nu există cu necesitate, cînd sînt oferite unor oameni cărora nu le trebuie, cînd nu le e rezervat un loc, în sfîrşit cînd „oferta" nu ţine cont de ce „se cere". Necesităţile spirituale ale poporului e bine şi nu e greu să fie cunoscute. Iar în „competiţie" nu cred că ne trebuie opere care nu satisfac în primul rînd pe concetăţenii noştri.

Nu cred că trebuie utilizat un raport care să permită o „interpretare subiectivă" — care nu e niciodată creatoare (!!!). „Interpretarea subiectivă" e o treabă a criticului, personală, şi pe noi nu ne interesează părerea lui decît din momentul în care îi constatăm „judecata obiectivă". Da, pot semnala manifestări neprincipiale. Cui să le semnalez ?

3. Cum am precizat mai sus, e vorba de două lumi foarte diferite. Studiul textului e un lucru aprioric, nobil şi definit. Analiza fenomenului de artă a spectacolului, atunci cînd nu se practică mimetismul de opinii (vezi urechiştii şi pe cei ce aşteaptă premiera bucureşteană, pentru a-şi da verdictul asupra unui act artistic „din regiuni"), nu e mai puţin dificilă.

www.cimec.ro

4. Slabe. Presa centrală și unele reviste fac mulțumitor acest lucru, însă nu reușesc să cuprindă întregul fenomen teatral.

Sînt colective despre care nu se scrie niciodată, sau foarte rar și fără chef. Sigur că e mult mai ușor să „ajuți" Teatrul de Comedie, sau Teatrul „Bulandra", mai ales că acestea nu prea au nevoie de „ajutor".

Dar rudele sărace „din regiuni"? Pe de altă parte, o critică judicioasă cere multă bătaie de cap. Există la unii pretenția exagerată că nu trebuie omis nici un nume. Poate, mai ales că, în legătură cu munca unor colective, s-a cam încetățenit obiceiul, la unii cronicari, de a neglija specificul artei *colective* a teatrului. Ei împart uneori laurii pe formula suprafeței triunghiului: baza înmulțită cu înălțimea și împărțită la doi. (Baza = repertoriul; înălțimea = actorii; doi = regizorii teatrului respectiv, care, în unele cazuri, sînt mai mulți.)

Prea se împarte la puțini!

5. Regret nota cam negativistă a răspunsurilor, însă întrebările sînt formulate astfel de parcă ar fi rodul unor îndelungate mustrări de conștiință ale unui cronicar pînă la urmă apt de cinste, care vrea să se verifice întrebînd invariabil: „Nu e așa că... ?"

Cred că criticii ar trebui să se gîndească mai mult la public, pe care uneori îl derutează.

6. Dacă face cronică *dramatică*, face cum vrea, dar pentru cronica spectacolului, e obligatorie legătura cît mai strînsă cu viața vie a teatrului.

7. Cred că da, dar din nou *critica* e un substantiv colectiv care nedreptățește pe unii.

8. În ultima vreme, deși cam formal, revista dv. a început să se ocupe mai puțin preferențial de viața teatrală.

Calitatea cronicii — în creștere; efortul teoretic — se simte; realitatea teatrală mondială — încă slab reflectată; capacitatea de informare — mare, dar nu folosită integral.

Apariția *lunară* scade mult din eficacitatea revistei. Ar putea fi și săptămînală. Aspectul grafic — modest.

LUCIAN GIURCHESCU

Regizor la Teatrul de Comedie

„UN CRITIC FĂRĂ UN PUNCT DE VEDERE PROPRIU?"

1—2. Un critic fără un punct de vedere propriu nu ar trebui să existe. (Din nefericire, deseori, sub semnături diverse, citești, în unele publicații, opiniile unui singur redactor. E vorba de epigonism organizatoric sau organizat, de înțelepciunea scoaterii castanelor din foc cu mîinile altora, de formală unitate de vederi și, de fapt, de abdicarea unora de la dreptul de a gîndi.) În același timp, un critic subiectiv și numai subiectiv nu poate fi conceput teoretic (practic a fost conceput în multiple exemplare și speța se dovedește deosebit de fecundă, dînd multă bătaie de cap celorlalți critici, nu arareori derutați sau chiar încălecați de subiectivi).

E proaspătă în amintirea noastră discuția iscată de spectacolul cu *Cum vă place* în regia lui Liviu Ciulei. S-au formulat păreri diferite, punctele de vedere contrarii au fost confruntate etc., etc., într-un schimb de opinii civilizat și cult.

Articolul care a provocat însă răspunsul creatorilor, semnat de Mircea Alexandrescu în revista „Teatrul", făcea, oarecum, notă aparte. Negativ în totalitatea sa, el îți dădea impresia că înscenarea de la „Bulandra" n-ar fi altceva decît o exhibiție regizorală. Se desființa fără drept de apel nu un spectacol, doar, ci, de fapt, un nou drum al regiei românești.

www.cimec.ro

Aici nu mai putea fi vorba de păreri personale, ci de *subiectivism*, ce împiedică pe jurnalist să înțeleagă noutatea unui fenomen scenic.

Un adevărat critic urmărește o anumită idee despre teatru și are preferințe, dar e capabil să înțeleagă teatrul și în întreaga sa complexitate, să observe diversitatea de stiluri, să priceapă de ce anume nu toate spectacolele corespund unei singure viziuni, ce aduce personal fiecare creator. Cultura și lipsa de prejudecată ajută la formarea unui asemenea critic ce nu poate face greșeala susținerii unor experimente doar pentru că „intelectual" l-au „bine dispus", nu respinge altele din lipsă de obiectivitate față de actul scenic, ca subiectivii, care privind „la rece" și așa-zis „rațional", nu gustă decît ceea ce corespunde punctului lor de vedere prestabilit și deci, uitînd că au venit să vadă o piesă, urmăresc în creația teatrală doar propriile lor refulări artistice.

3. Un dramaturg, cu rarisime excepții, scrie pentru scenă. Textul său, în consecință primește, sau mai bine zis își demonstrează virtuțile și scăderile în cadrul reprezentației teatrale. Pentru un critic de teatru deci nu poate exista opțiunea text sau interpretare, decît în cazul semnalării unei drame nejucate încă (nejucate niciunde, sau doar în țara respectivă).

Scuza pe care o auzim adeseori, cum că piesa a mai fost analizată și deci la o nouă înscenare nu mai e necesară studierea ei, mi se pare cel puțin curioasă. Fără doar și poate, „povestirea" subiectului sau biografiei artistice a autorului nu se impune la fiecare reluare (poate deseori nici la premieră), dar detectarea unghiului din care a fost stabilită relația text-act scenic într-o nouă versiune pretinde o reevaluare a coordonatelor scrierii, mai ales că, nu de puține ori, în asemenea cazuri avem surpriza revelării *adevăratelor semnificații înnoitoare* ale unei lucrări dramatice.

Neînțelegerea acestui adevăr „al vieții scenice" a unei piese provoacă situații de-a dreptul paradoxale cînd, așa cum s-a mai întîmplat și în stagiunea trecută, unele publicații se ocupă pe larg de o piesă, cu ocazia unei „căderi", a unui spectacol neizbutit, și apoi, sub acest pretext, uită (sau poate nu-i vorba doar de uitare) să explice de ce, într-o nouă versiune scenică, textul „prinde", care e de fapt drumul unor texte de la masa de lucru a scriitorului pînă la spectacolul care le consacră, ce anume determină acest drum sinuos și cu hopuri al unor drame sau comedii. În asemenea cazuri, indiferent că-ți place sau nu, cronicheta de serviciu, expediată între alte semnalări critice — și nu cronici —, dă dovadă de miopie artistică, de înțelegere parțială a ceea ce este teatru. De fapt, de subiectivism, nu creator, ci birocratic. Între altele, s-ar putea aminti, în acest sens, spectacolele cu piesa lui Sergiu Fărcășan *Sonet pentru o păpușă* pe scenele Teatrului „C. I. Nottara" și Studioului Institutului de teatru, care, cu puține excepții, au fost expediate fugar sau chiar nerecenzate, probabil, sub pretextul că n-ar fi premiere „absolute", ci doar reluări ale unui text jucat și de alte teatre, omițîndu-se ecoul total diferit avut de acest text în montările anterioare reprezentațiilor la care ne referim.

O adevărată cronică dramatică pretinde deci, după părerea mea, o analizare a textului pe baza și în funcție de materializarea sa scenică, o atentă judecare a actului de interpretare în toate componentele sale, ceea ce nu exclude considerația literară, de istorie literară, sau chiar de istorie propriu-zisă. Făcînd abstracție de condițiile concrete social-istorice în care evoluează o familie nobilă germană ce a dat statului militarist comandanți de armate și cancelari, M Alexandrescu reproșa decoratorului Dan Nemțeanu, autorul scenografiei *Fizicienilor*, faptul că luxosul cadru al sanatoriului Mathildei von Zahnd, vechi, și prin proporții grandios — și nu straniu, cum crede cronicarul, ar devansa *„...desfășurarea acțiunii prin crearea unei atmosfere ciudate..."* și îi cerea, dimpotrivă, o atmosferă *„...foarte banală și anodină (firește, cu toate atributele unei case de sănătate care se laudă a fi unica în felul ei)"*.

Pretenția cronicarului, pe lîngă această neglijență de informare istorică, păcătuiește și prin aceea că, omițînd prologul piesei, în care se folosesc cuvintele lui Dürrenmatt, dorește un decor ce ar favoriza o piesă polițistă și nu o dezbatere de idei, dusă într-un cadru grandios, în același timp, paradoxal, apăsător, schimbînd astfel genul și sensul piesei.

De altfel, referindu-ne la aceeași cronică, surprizele de „înțelegere" ale textului din partea semnatarului nu sînt rare, fiind suficient să semnalăm, ca exemplu, doar două. Vorbind de cuplul Rose, el nu sesizează comicul grotesc sub care și-a plasat dramaturgul aceste personaje și deci deplînge — sau mai bine zis condamnă — hazul pastorului, avînd impresia că a fost eludat un duel între știință și teologie (?!), duel care de fapt nu e decît confruntarea unui pastor naiv și cam redus cu un „nebun". Deoarece bietul pastor nici nu poate înțelege valoarea omului de știință pe care îl are în față și cu atît mai puțin simularea lui. E un dialog între „surzi", un dialog din care pastorul nu înțelege nimic, un dialog pentru *public* și nu pentru bietul domn Rose. De aici pînă la

www.cimec.ro

ciocnirea știință-teologie e un drum imens, pe care actorul nu-l putea face decît împotriva textului, improvizînd poate un nou text.

În ce privește pe savant, adică pe Moebius, cronicarul îl judecă numai din punctul de vedere al posibilității existenței unui amor între el și sora care îl îngrijea. Bătrîn sau june, Moebius nu pentru asta e în piesă și dacă cineva nu crede că Liliana Țicău l-ar putea iubi pe Florin Scărlătescu, asta e o chestiune, iar faptul că o soră tînără, izolată oarecum de lume, poate iubi un savant mai vîrstnic, e altceva. Mai mult încă, trebuie subliniat că nu asta e problema personajului, pe care Mircea Alexandrescu nu-l analizează, ci că aici e vorba de un accident-pretext pentru dezvăluirea unor *idei*. Îmbinarea textului cu viziunea scenică trebuie relatată ca atare, și asta, oricît de greu ar părea, cere, nu atît spațiu tipografic, cît pricepere, cultură și — de ce n-am spune-o ? — chiar și talent, factor cam ignorat de unele reviste, gazete, sau chiar de mulți condeieri.

(Oare un critic atît de controversat, dar și atît de citit ca Radu Popescu nu-și datorează audiența largă tocmai îmbinării culturii cu talentul de gazetar ?)

Articolul inteligent și spiritual nu convinge mai degrabă decît studiul anost și „documentat" ? Ba da ! Și sînt sigur că gazetăria e o meserie, dar o meserie de artist.

4. O mare deficiență în domeniul criticii dramatice o constituie, fapt semnalat de mulți ani încoace, lipsa de operativitate. O premieră bucureșteană, ca să nu mai vorbim de teatrele din țară, este recenzată după săptămîni sau chiar luni de zile. Ai deseori impresia că se așteaptă „ceva", că cei ce scriu au nevoie de un timp nelimitat pentru a „regîndi" spectacolul văzut, că e mai ușor să fii al doilea care se pronunță etc., etc.

Bunul obicei de a scrie a doua zi după spectacol s-a uitat, ba, mai mult, am impresia că e considerat superficial, poate chiar *acultural* (! ? !).

Dacă la unul sau două din ziarele centrale, supraaglomerate cu materiale (și totuși, în stagiunea trecută, „Scînteia" a fost mult mai promptă decît toate celelalte cotidiane din Capitală), se poate înțelege întîrzierea, din lipsă de spațiu, în rest e greu de priceput ce se întîmplă.

Promptitudinea nu e similară cu lipsa de profunzime ! În schimb, tărăgănarea e, categoric, egală cu lipsa de organizare internă, cu inexistența unui plan de lucru, cu comoditatea, cu dezinteresul.

„Informația Bucureștiului", care semnalează la zi campionatul de pitici al străzii X, sau deschiderea încă a unui salon de frizerie pe lîngă una din sucursalele „Igienei", ce nu pierde nici un concert-spectacol sub orice critică, fie că uită să se ocupe de majoritatea spectacolelor de teatru, fie că reușește performanța discutării unui spectacol după ce el fusese recenzat chiar și de presa franceză (!!) — vezi *Troilus și Cresida* —, bătînd în acest chip toate *recordurile de durată* în materie de cronică dramatică. (Poate n-ar fi lipsit de interes să se consemneze această realizare în pagina de sport, sub semnătura cronicarului de atletism.)

Nu mult mai bine stau, din acest punct de vedere, lucrurile la revistele săptămînale, bilunare, lunare sau trimestriale (cu excepția „Magazinului" și, într-o bună măsură, a „Contemporanului", care are și meritul de a se ocupa destul de intens, în ultima vreme, de teatrele din țară).

Se vorbește însă mult — ca o scuză pentru lipsa de operativitate — de necesitatea documentării, ca și cum nu s-ar putea ști cu suficient timp înainte ce spectacole vor apărea în premieră, ca și cum în seara reprezentației am avea revelația existenței pe firmamentul dramaturgiei universale a debutanților Shakespeare și Caragiale !

Un mecanism simplu de planificare a spațiului din pagină ar permite înlăturarea acestor anacronisme ce fac deseori ca recenzia sau studiul să devină total inoperante, inutile.

Pentru cei ce doresc să vizioneze un spectacol de mai multe ori (fapt întru nimic condamnabil), se poate asista la „vizionare", la una sau două repetiții generale, avanpremieră și chiar la primele două-trei spectacole, și nici măcar în acest caz nu s-ar întîrzia mai mult de cîteva zile și nu săptămîni, ca acum !

5. Consecvența cronicarului cu propriile sale idei, temeinicia argumentației, frecvența participării sale publice la consemnarea fenomenului teatral pot să-i acorde acestuia credit față de cititor. (Aș da, ca exemplu, printre alții, pe Andrei Băleanu, a cărui activitate reușește să stîrnească interes în rîndurile oamenilor de teatru, prin seriozitatea și lipsa de prejudecată ce-i caracterizează intervențiile din ultimii ani.)

Recenzia, cronica, studiul ar trebui să influențeze pe viitorul cumpărător de bilete, numai că, nu de puține ori, susținerea cu furie, ani în șir, a unor opere anoste, a unor autori fabricați, a unor formule dramatice lipsite de duh duce la un divorț între cronicarul ce și-a „mîncat" creditul, și spectatorii ce nu-i mai dau crezare chiar atunci cînd el

www.cimec.ro

apără o cauză adevărată. Se repetă cu unii publiciști de-ai noștri povestea cu lupul. Și astfel, cronicarul riscă, din partea publicului, ca lupul indiferenței să fie lăsat să-l înghită pe nesimțite, în liniște și pace.

Spațiul acordat unei piese, unui spectacol, joacă și el un rol important în acest proces de influențare mutuală cititor-critic.

Expedierea unor succese reale la subsolul unor pagini de teatru, în cronichete de serviciu, ușor concesive și superioare, fac deseori, inițial, un imens deserviciu creatorilor, discreditați „elegant" și „inteligent", dar s-ar putea să reușească și inversul, în sensul observării de către spectatori a acestei metode făcute în numele nu știu căror imperative estetice, discreditîndu-se însuși cronicarul dramatic în cauză.

Subiectivismul exacerbat nu duce la rezultate bune, la fel cum minimalizarea continuă a unor realizări împiedică pe unii critici să devină adevărați mentori ai publicului, sfătuitori competenți ai specialiștilor.

Din fericire, majoritatea publicațiilor au renunțat la acest mod de clasificare „grafică" sau „de paginație", cum doriți s-o numiți.

Să fiu însă bine înțeles, nu pledez pentru cronici interminabile, fiind convins că se poate spune foarte mult și în rînduri puține[1], dar consider dăunătoare minimalizarea prin lipsa de importanță pe care o acordă o redacție unei opere, creîndu-se astfel tablouri incomplete ale unei stagiuni, tablouri ce nu reflectă nici adevăratele valori, nici drumurile diverse de ridicare a artei spectacolului, a dramaturgiei naționale.

Mai gravă mi se pare discreditarea în bloc a unor debutanți, cum o face V. Rîpeanu într-un articol din vara trecută. Nimic nu-l îndreptățea să taxeze — fără a se referi nici un moment la conținutul sau stilul pieselor — mai mulți viitori oaspeți ai scenelor noastre drept „obscuri". Dacă numele nu i-au sunat plăcut ca rezonanță, treaba dumnealui și nu a cititorilor, dar de aici pînă la semnalarea „greșelii teatrelor" de a fi înscris pe autorii încriminați în repertoriile lor, e cam mult. Nu-i place unui critic o piesă, n-are decît să o analizeze științific și să-i demonstreze caducitatea, nocivitatea, naivitatea ș.a.m.d. Dar de la faptul acesta și pînă la a nu avea ce căuta pe scenă doar pentru că mă cheamă Bîta și nu Alexandru, Dorian sau Everac, Popescu sau Ixulescu, e o mică distanță. Nu în acest mod creăm opinie, nu așa influențăm pe spectator.

E foarte ușor să fim dîrji și principiali cu necunoscuții. Împiedicîndu-i să apară, nu facem operă de profilaxie teatrală, mai ales cînd, știind sau poate neștiind ce anume au scris, omitem exact esențialul: opera. Pentru ochii săi frumoși sau nu, pot respinge un model de fotograf, nu un dramaturg. Chel sau cu păr, interesează ce scrie, și chiar dacă mie, subiectiv, nu mi-e pe plac scrisul acestuia, asta nu înseamnă că publicul și critica îl vor respinge.

6. Se vorbește foarte mult de cultura spectacolului, a autorului, regizorului, interpreților. Poate, din cînd în cînd, n-ar fi chiar atît de rău să discutăm și despre cultura celor ce discută cultura noastră.

În primăvara trecută mi-am permis să arăt într-un articol din revista „Teatrul", vorbind de experiența mea în montarea lui Brecht și Ionescu, că opera e cea care trebuie, *în primul rînd*, să dea cheia spectacolului și că nici o teorie nu ajută la nimic dacă n-ai înțeles întîi textul.

Prompt, am fost admonestat în coloanele aceleiași reviste, și cu iuțeală am fost categorisit prin alte locuri — ce-i drept, nu în scris — drept retrograd, empiric sau chiar anticultural.

Spusesem un adevăr de mult cunoscut. Și totuși... Și totuși, respingerea unor false teorii era echivalentă cu negarea teoriei însăși, saturarea de sfaturi „teoretice", date pe baza lecturii unor crîmpeie din operele de explicitare a marilor dramaturgi, drept respingerea conceptului de cultură în teatru!

Să fim serioși! Cultura omului de teatru, deci inclusiv a cronicarului, nu se poate confunda cu logoreea, cu nescăparea nici unui prilej de „teoretizare". Ea trebuie să devină nu marfă de galantar, frumos aranjată, ci parte integrantă a operei de creație. Cînd după cîteva referiri savante la autori și opere, mi se vorbește de bufoni, într-o piesă unde ei n-au existat niciodată, nu numai că nu mă interesează „teoria" anterioară, ci mai mult, mă îndoiesc chiar și de faptul că respectivul a citit opera. Și atunci dați-mi voie să cred că și lectura lucrării dramatice cu propriii tăi ochi, cu propriul tău cap are nițică importanță și e eficace în formularea unor păreri proprii, cultura neînsemnînd

[1] Fără a fi vorba de o cronică, o succintă notă apărută în august în „Contemporanul" dovedește că se poate face act de cultură chiar și în șase rînduri. Vorbind de intențiile montării berlineze a „Cazului Oppenheimer", nota precizează, fără maliție, similitudinea acestor idei cu cele ale lui Strehler și Damiani. Se face astfel o utilă precizare a „drumului" unor viziuni scenice și a paternității lor.

www.cimec.ro

doar recurgerea la unul sau doi comentatori, ci însușirea unui bagaj solid de cunoștințe, crearea unui univers propriu de gîndire teatrală, pe baza multiplelor lecturi făcute *pentru tine* și a existenței posibilității *de-a judeca deci independent și nu dirijat de cel care s-a ocupat ultimul de un anume autor.*

Paranteza de mai sus răspunde, după părerea mea, indirect întrebării puse. Deci, rezumînd: cultura generală solidă, cultura de specialitate, cunoașterea mecanismului de creație în cele mai mici amănunte, iată minimul necesar unui critic ce nu vrea să rămînă doar simplu relatator.

Înarmat astfel, simțind pulsul noului, fiind capabil să priceapă existența diverselor căi artistice, metoda de a-și apropia un spectacol rămîne o chestiune de temperament și gust. Personal, îmi place cronicarul ce vrea să cunoască „bucătăria", și nu cred că un om cu o *cultură* solidă și cu un punct de vedere propriu nu poate rămîne obiectiv. Pentru a fi subiectiv nu e deajuns să dorești ca oamenii de teatru să nu te viziteze și să te închizi în redacția ta. Și aici poți fi subiectiv și, nu de puține ori, chiar mai subiectiv.

VALERIU MOISESCU
Regizor la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

IMPORTANȚA CRITERIILOR

Critica fenomenului spectacol este, cum se știe, scrisă și orală. Prima înregistrează cu competență sau falsă competență o serie de date ale spectacolului, oprindu-se de obicei asupra premierei — cronica dramatică fiind, de cele mai multe ori, așa cum arăta Michael Redgrave, o cronică a serilor de gală —, cea de-a doua se exercită în masa spectatorilor, seară de seară, spectacol de spectacol. Prima este cunoscută din presă, cealaltă rămîne adeseori în anonimat. Prima se vrea o reprezentantă și o îndrumătoare a opiniei publice, cealaltă constituie, în totalitatea sa, însăși această opinie. Prima are sau mimează o receptivitate analitică, provenită din raportul obligator text-spectacol, peste care se suprapun uneori, voluntar sau involuntar, lesturi de păreri citite sau auzite, și de aceea ea presupune de multe ori tradiție, închistări „culturale", prejudecăți stilistice, anchilozări teoretice academizante sau fals novatoare, ceea ce îngreuiază receptivitatea directă a fenomenului spectacol; cealaltă constituie recepționarea imediată, directă, spontană a actului artistic, unic și de sine stătător, care se naște în fiecare seară și care este spectacolul de teatru. Mulți dintre cronicarii dramatici care mai consideră teatrul un apendice al literaturii ar putea să învețe de la public, acest critic oral, ce înseamnă disponibilitatea înțelegerii fenomenului spectacol ca act artistic independent.

„Nu! Teatrul și literatura sînt două arte cu totul deosebite și prin intențiile și prin modul de manifestare al acestuia" — scria I. L. Caragiale, în articolul „Este oare teatrul literatură?" Și, mai departe: „Teatrul este o artă independentă care, ca să existe în adevăr cu dignitate trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul ei teren. Precum planul arhitectului nu este chiar realizarea finală a intențiunii sale, adică monumentul, ci numai notarea convențională după care trebuie să se strîngă, să se alipească materialele cerute, într-un tot ordonat, asemenea și scrierea dramaturgului nu este chiar desăvârșirea intențiunii lui, ci notarea convențională, după care se vor alipi elemente proprii, spre a arăta o trecere de împrejurări și fapte umane".

Nu poate fi neglijat faptul că aceste cuvinte au fost scrise de un dramaturg, și încă de unul dintre marii dramaturgi ai lumii.

Această „notare convențională" care este piesa de teatru nu poate avea un singur mod de reprezentare. De aceea mi se pare cel puțin naivă poziția unor critici, care se consideră mandatarii legali ai autorului și care, în numele acestuia, intră uneori în con-

www.cimec.ro

flict cu spectacolul pe niște criterii prestabilite, neglijînd eficiența artistic-ideologică a faptului teatral, adică neglijînd tocmai ceea ce ar trebui să ocupe primul plan în judecata partinică, marxistă a fenomenului artistic. Poziția aceasta apare, din păcate, și la unii dramaturgi, care consideră că pentru piesa lor nu există decît o singură modalitate ideală de reprezentare — cea imaginată de ei în momentul în care au scris-o —, trecînd cu vederea faptul esențial că profesia de creator de text dramatic și cea de creator de spectacol sînt complet deosebite, oferind fiecare alte modalități de acțiune asupra conștiinței spectatorului. Nici Molière, nici Brecht, ca oameni complecși de teatru, în stare să scrie, dar să și dea viață scenică scrierilor lor, nu apar la fiecare colț de stradă. Am ținut să subliniez asta, deoarece în ultima vreme, unii critici și unii dramaturgi manifestă o pasiune violentă pentru deregizarea spectacolului de teatru.

Firește, atitudinile variază de la cronicar la cronicar. Și în teatru există poziții conservatoare și poziții anticonservatoare, care nu țin atît de ideologia creatorilor cît de măiestria lor, și care se justifică fiecare prin argumente teoretice din cele mai nobile. Așa există și în critică atitudini diverse, unele nereceptive, altele receptive la nou ; unele marcate de fixitate academică, altele alterate de snobism. Cred că nici nu se poate altfel. În ultimă instanță, poate că e vorba de talent, iar talentul, din păcate, nu poate fi distribuit în mod egal tuturor, dîndu-se fiecăruia după necesități (la urma urmei, nici în comunism nu cred că se va putea rezolva această problemă).

Partea proastă este că diferitele poziții se manifestă destul de anarhic. Un șir de fapte intervin între critic și propria sa atitudine și îi estompează, îi încețoșează reacțiile. De aceea, trebuie să recunosc că, într-un fel, îl admir pe Radu Popescu. Atitudinea lui este întotdeauna clară. N-am nevoie să citesc o cronică din „Magazinul" sau din „România liberă", dacă am văzut un spectacol care urmează să fie consemnat în aceste reviste, pentru că mi-e foarte ușor să-mi închipui reacția cronicarului. Bineînțeles, asta nu înseamnă că accept și punctul de vedere, pe care îl expune, ca să nu mai vorbesc de limbajul pe care îl folosește.

Clar este că la o gîndire critică uniformă nu se poate și nu trebuie să ajungem. Cred că ceea ce trebuie să dorim este o mai mare consecvență și limpezime a judecății critice, mai multă răspundere în raport cu efectele cronicii dramatice. Mi se pare greșit a aștepta ca un cronicar sau altul să „ajute" direct fenomenul artistic. Nimeni nu s-a apucat să modifice spectacolul cu *Troilus și Cresida*, conform obiecțiilor care s-au făcut — și este bine că nu s-au făcut modificări într-un spectacol atît de interesant ! Nu la asemenea intervenții brutale în fenomenul de artă mă gîndeam, vorbind despre influența și răspunderile criticii, ci la înrîuririle exercitate în timp asupra realizatorilor și interpreților, la acelea care se manifestă asupra publicului de astăzi și asupra cititorilor de mîine, care, vrînd să-și formeze o imagine asupra fenomenului teatral din zilele noastre, vor căpăta, în locul descrierii judicioase, imagini strîmbe sau deformate. Se întîmplă nu o dată ca influența unor cronici și articole să fie proastă din toate punctele de vedere, acționînd nociv asupra unor personalități fragile, neformate, aflate la început de drum. Se întîmplă ca, în urma unui șir de cronici eronate ca judecată estetică, oamenii de teatru să devină cu totul nereceptivi față de criticul sau revista în cauză. Și, bineînțeles, nici asta nu e bine, pentru că în afara dialogului cu oamenii de teatru și spectatorii, critica își pierde sensul. Apar articole și cronici care stîrnesc interes în chip cu totul nedorit. Citim asemenea producții numai în căutarea senzaționalului : „Ia să vedem ce mai scrie cutare. E totdeauna amuzant !" În felul acesta se creează nu o dată diversiuni de la temele importante ale vieții teatrale, se canalizează atenția spectatorilor și creatorilor pe făgașul unor scandaluri false și sterile. Așa se produce derută în opinia publică.

Trebuie să fie limpede pentru toată lumea că noi, creatorii de spectacole, nu cerem menajamente din partea nimănui ; socotim însă că un anumit echilibru de calitate, o anumită scară a valorilor nu trebuie niciodată răsturnată. Atunci cînd o piesă nesemnificativă, care nu reprezintă nimic pentru cultura noastră, este relativ bine jucată, fără să iasă din comun, primește calificarea unui succes important, în timp ce o piesă infinit mai dificilă, încărcată de sensuri majore, și o montare care aduce elemente noi în ansamblul vieții teatrale sînt criticate sever, imaginea pe care o recepționează cititorul nu este adevărată, chiar dacă fiecare din cronicile cu pricina, privite izolat, analizează riguros și argumentat obiectul său. Oricît de bine ar fi montate producții ca : *Ulise și coinci-*

www.cimec.ro

dențele sau *Întîlnire cu îngerul*, ele nu pot să capete în comentariul critic un loc egal cu spectacolele *Troilus și Cresida*, *Biedermann și incendiatorii*, *Opera de trei parale*. Repet, acestea din urmă pot fi sever criticate, dar la alt nivel decît primele. Cronicarul trebuie să marcheze diferența, distanța dintre realizările de însemnătate artistică deosebită și producțiile curente, fără consecințe. Altfel, publicul și teatrul trăiesc într-o permanentă stare de confuzie.

Este firesc ca, în cadrul marilor principii ale esteticii marxiste, critica să înregistreze puncte de vedere marcate de personalitatea fiecărui cronicar. Nu se poate face critică cibernetică, mecanică, absolut obiectivă, absolut justă. Dar critica poate și trebuie să fie *principial-obiectivă*, justă în tendințele ei mari, deschisă în modul de a recepționa fenomenul artistic. Cuiva poate să-i placă un spectacol și să nu-i placă altul ; el poate să nu vibreze în fața unei realizări egale în valoare sau chiar superioare celei care l-a entuziasmat. Asemenea reacții pot să apară și în critică, dar este necesar ca semnatarul cronicii să se obiectiveze. Fără să mimeze entuziasmul pentru ceea ce nu se apropie de gustul și temperamentul său, fără să-și contrafacă reacțiile spontane, el poate să recunoască meritele unui spectacol care nu răspunde întocmai înclinațiilor lui intime. În orice caz, cronicarul este obligat să descrie exact și necontrafăcut fenomenul teatral. După descriere (care, ideal vorbind, constituie o analiză a structurii interne a montării, nu o trecere în revistă superficială), după descriere deci, poate și trebuie să apară și interpretarea proprie a cronicarului. Dar dacă descrierea este inexactă, răuvoitoare, falsă, atunci publicul este din capul locului prost îndrumat. E necesar ca, în teatru, cronica să fie în primul rînd descriptiv-analitică, nu normativă. Nu cred că se pot stabili unități de măsură definitive și absolute în viața artistică, nu cred că se poate crea după norme exclusiviste. Criteriul principal al cronicii mi se pare a fi exactitatea analizei și a descrierii. Spectatorul nu citește toate ziarele, nu urmărește toate cronicile, și de aceea fiecare cronică trebuie să-i ofere informația justă asupra spectacolului recenzat. Dacă interpretarea se substituie analizei, publicul obține păreri gata digerate, în locul dezbaterii critice ; el nu mai este invitat să judece singur, în deplină cunoștință de cauză, problemele care se supun discuției, nu mai poate să-și definească atitudinea în raport cu spectacolul și cu cronica, ci trebuie sau să accepte totul sau să respingă totul.

Se pare evident că analiza textului, ca text literar, este necesară și că judecata spectacolului nu poate fi ruptă de exegeza literară. Cineva care nu înțelege anumite date ale operei scrise nu va înțelege nici calitățile, nici defectele unui spectacol. Dacă vedem în *Troilus și Cresida* numai o poveste de dragoste, considerăm necesar ca spectacolul să fie prin excelență liric. Dacă socotim că aceeași piesă este o satiră sau un poem filozofic, așteptăm cu totul altceva de la realizarea scenică. Aici însă trebuie spus că în critica noastră se mai manifestă destul de activ (în ultima vreme chiar virulent) o credință greșită : anume că, există modalități fixe, determinate o dată pentru totdeauna, în interpretarea unor texte, mai ales clasice. Foarte mulți critici socotesc, de pildă, că Molière nu poate fi jucat decît în spiritul teatrului de curte, cu costume stilizate, cu decoruri fanteziste, sau conform așa-zisului spirit modern, cu foarte multe gaguri, cu fel de fel de acțiuni grațioase ș.a.m.d. Un spectacol ca *Georges Dandin*, în regia lui Planchon — spectacol de o gravitate și o simplitate interioară aproape cehoviene, și prin asta de o forță neobișnuită în analiza comică a moravurilor — a constituit o adevărată lovitură pentru asemenea opinii despre obligativitatea regizorului de „a respecta stilul autorului". Cronicarii care se lasă conduși de acest criteriu nu judecă atît raportul dintre text și spectacol, cît judecă spectacolul nou în funcție de spectacolele văzute anterior cu aceeași piesă sau cu alte piese ale autorului în cauză. De fapt, e vorba de rutină. Nu discut aici dacă am reușit sau nu în montarea mea cu Caragiale și Eugen Ionescu. Vreau să spun numai că mi s-a părut foarte ciudat că toată lumea știa cum *trebuie* jucat Caragiale, cum *trebuie* jucat Ionescu, că toți adversarii spectacolului știau cu precizie (probabil din ce auziseră și citiseră, pentru că foarte puțini văzuseră o montare pe acest text), cum *trebuie* să se joace *Cîntăreața cheală*. Cred că nici Ionescu nu știe sigur cum trebuie să i se joace totdeauna piesele, după cum nici Caragiale nu a putut să-și imagineze, cînd a scris, toată varietatea de modalități expresive pe care opera lui avea s-o îmbrace pe scenă. Este foarte greu, dar obligatoriu, pentru noi, oameni ai scenei, să descoperim de fiecare dată, la fiecare montare, CUM să punem în scenă un text. Numai pornind de la

www.cimec.ro

această frămîntare chinuitoare se pot crea premisele unui autentic fapt de artă. Criticul care vine la teatru știind dinainte cum trebuie neapărat să fie montarea intră degeaba în sală: spectacolul e gata jucat în mintea lui, înainte să înceapă, și el nu mai are disponibilități receptive pentru ceea ce urmează să se întîmple pe scenă.

Presa culturală și cea de specialitate nu izbutesc să reflecte cu promptitudine și eficacitate fenomenul teatral în totalitatea lui, iar publicațiile cotidiene — cu excepția „Scînteii" — tratează atît de superficial și pripit viața teatrelor, încît, de cele mai multe ori, dezinformează. Cele mai citite publicații sînt „Magazinul" și „Informația" și dacă urmărim cronicile care apar aici, ne dăm seama că cei mai mulți cititori interesați de problemele de teatru se conduc după relatări mai mult decît discutabile. Educația estetică a publicului rămîne o problemă deschisă, cu atît mai gravă în afara Capitalei, în orașele în care presa locală nu se sprijină pe experiența unor cronicari cu o pregătire de specialitate.

S-a simțit pe bună dreptate nevoia ca viața culturală a marilor centre din țară să se reflecte mai judicios și mai dens în niște publicații noi, ca „Ramuri", „Ateneu", „Familia". Foarte curînd, aceste reviste au căpătat o audiență largă, chiar în afara orașelor în care sînt tipărite, demonstrînd interesul viu al cititorilor față de manifestările culturale și artistice din întreaga țară. Desigur că aceste reviste nu pot să neglijeze și nici nu neglijează problemele de teatru. Numai că abordarea unor dezbateri mai cuprinzătoare — meritorie ca intenție — eșuează aici datorită lipsei de competență și chiar de corectitudine minimă obligatorie. Așa s-a întîmplat cu revista „Ramuri" care, în colocviul inițiat despre unele probleme actuale ale regiei românești, a început prin a proceda incorect, grupînd, sub titlul „Adepții supraregiei își susțin tezele", trei interviuri care nu puteau să apere o poziție ca cea enunțată, întîi pentru că intenția redacției nu a fost comunicată celor care răspundeau, apoi pentru că, în fond, această problemă este falsă, inexistentă, termenul de „supraregie" fiind numai o invenție verbală, azvîrlită în circulație de niște polemiști grăbiți și preluată cu candoare de redactorii revistei craiovene. Nu există decît regie sau lipsă de regie, regie bună sau regie proastă, creatoare sau inertă — nu există „supraregie". Lăsînd la o parte procedeul gazetăresc de o inadmisibilă incorectitudine (nici cei care au luat interviurile nu știau că ele vor fi folosite ca argument într-o discuție teoretică amplă și grea de implicații), trebuie să spunem că în comentariile redacției s-au strecurat afirmații cel puțin derutante, care nu pot să provină decît din nepriceperea elementară. Iată o mostră: „În teatru, fenomenul «tiraniei» a apărut destul de tîrziu. Pentru a-l atinge era necesar să «disciplinezi» o trupă de actori și s-o subordonezi direcției regizorale. A luat astfel naștere în teatru spectacolul de atmosferă, în care replica și actorul sînt trași în planul doi, regizorul manevrînd ca zeitate nevăzută totul. La rîndu-i, regizorul era un subordonat total al textului." (Ce fel de spectacol de atmosferă este acela în care replica și actorul sînt trecute în planul doi și cum se poate întîmpla așa ceva dacă regizorul este total subordonat textului?) „Dintre contemporani, acest tip de regizori este, credem, bine reprezentat de Sică Alexandrescu, ale cărui montări pe texte de Caragiale au o sincronie uimitoare a mișcării actorilor, și de Liviu Ciulei, în ale cărui montări, actorii sînt, de cele mai multe ori, pionii unei complicate partide de șah." (Va să zică, Liviu Ciulei și Sică Alexandrescu reprezintă același tip de regizor!!! Și, dacă este să credem pe anonimul care a alcătuit marginaliile de la „Ramuri", ceea ce definește în primul rînd montările Caragiale de la Teatrul Național este „sincronia uimitoare a mișcării actorilor", în timp ce direcția de scenă a lui Ciulei este caracterizată prin faptul că face din actori „pionii unei partide complicate de șah"!)

Iată numai cîteva din mulțimea de perle scuturate de aceste ramuri foarte superficial stropite la rădăcină.

Mă opresc aici, deși nu am răspuns la toate întrebările din chestionarul dv., întrebări foarte cuprinzătoare, care se ramificau fiecare în mai multe direcții. Mai sînt desigur multe lucruri de spus. Cred, de pildă, că este necesar ca gazetarul care face cronica dramatică să pătrundă în laboratorul intim al creației teatrale, și aș mai putea adăuga multe lucruri și despre revista „Teatrul", dacă articolul acesta n-ar amenința să se lungească fără măsură. De aceea, renunț, sperînd că timp și loc pentru discuții de acest fel voi găsi cu alt prilej.

www.cimec.ro

MIRON NICULESCU

Regizor la Teatrul Național „I. L. Caragiale"

FIECARE SPECTATOR E UN CRITIC VIRTUAL...

...De aici, pletora de critici dramatici (cred că sînt mai mulți decît dramaturgii și regizorii în funcțiune, la un loc).

Și tot de aici dificultatea de a defini substanța, sensurile și limitele criticii însăși.

Nu încape vorbă că tocmai caracterul deschis, direct, al spectacolului de teatru incită la critică. Ceea ce nu se întîmplă, de pildă, cu cartea ; cuvîntul tipărit intimidează, inhibă, impune un respect cvasireligios. Dovadă : un foarte bun roman își numără cititorii cu zecile de mii și criticii pe degetele unei mîini, în timp ce un spectacol mediocru poate fi văzut de sute de mii de oameni care îi fac, chiar după prima pauză, o spontană cronică orală, îndeobște mai redutabilă decît cea scrisă. De aici necesitatea ca acea scrisă să apară prompt, chiar a doua zi. Numai astfel va putea fi operativă și eficace.

În descărcarea elementară a două subiectivități, cea de pe scenă și cea din sală, criticul este fatalmente un paratrăsnet. E greu să pretinzi unui paratrăsnet să fie obiectiv și lucid. Îi poți însă pretinde să rămînă un paratrăsnet.

CRITICA CRITICII

Să fim bine înțeleși, asta nu înseamnă nici pasivitate, nici lipsă de personalitate, ci — oricît de paradoxal ar părea — concretețe, acceptarea funcției de matcă spirituală, de catalizator în actul teatral.

Prin poziția sa mediană (ca să nu zicem centrală), criticul trebuie să știe în egală măsură să dea și să primească. Să nu uite că el fiind singurul care pînă la urmă așterne pe hîrtie —negru pe alb — niște păreri, e infinit mai vulnerabil decît autorul, interpreții, scenograful și regizorul.

Există o contracronică, o critică a criticii care țîșnește impetuos și simultan din teatru și din public. E o replică viguroasă, un dialog viu, purtat peste capul criticului, în care, de cele mai multe ori, teatrul și publicul cad de acord. Uneori, dreptatea rămîne de partea criticului. Alteori, nu. Oricum, critica criticii funcționează implacabil și n-o poți ignora, nici eluda.

CUTIA PANDOREI

Numai ușor crăpat, capacul a sărit în aer. Era prea sufocantă presiunea în cutia aceasta pe care — dacă ne gîndim bine — nimeni n-o ferecase. Cîțiva oameni de teatru și-au spus răspicat cuvîntul. Nu e deloc măgulitor pentru critica dramatică, dar se realizează de pe acum un consens care ar trebui să dea de gîndit.

Vor urma alte ecouri din lumea teatrului. De ce nu și din public? Ar fi edificator și instructiv.

În orice caz discuția a început pe un ton sincer, polemic, pe care l-aș recomanda întotdeauna criticii, și care mă îndeamnă să țin mai mult seamă de aceste prime răspunsuri decît de întrebările revistei „Teatrul".

Pentru că aceste întrebări, redactate la modul „nu-i așa că... ?" obligă, limitează, uniformizează (s-a și simțit puțin în răspunsurile anterioare).

Pentru că numai așa am șansa să nu repet lucruri spuse și răsspuse și să împing discuția mai departe.

www.cimec.ro

CUM STĂM CU CRITICA TEATRALĂ?

Aceasta-i întrebarea (!). Majoră, cuprinzătoare, bogată în sugestii. O invitație deschisă la o anchetă în sensul cel mai concret dialectic al cuvîntului.

Așa stînd lucrurile, mi se pare cam pripit răspunsul prompt și alarmat al „Contemporanului".

Nu înseamnă că se reduce cu rea-credință critica dramatică de după 23 August la „puține merite și mari neajunsuri", atunci cînd se face o revizie a sitei prin care s-au cernut mai bine de 20 de ani de teatru românesc. Nu există sită perfectă. La o cercetare serioasă și atentă îi descoperi găurile prin care a trecut uneori o făină cam groasă și chiar o vulgară tărîță, sau opacitățile, îngroșările și îmbîcselile împletiturii, care n-au lăsat să treacă pulberea cea mai fină, asemenea polenului de pe aripile fluturilor.

Și atunci, pînă la descoperirea unui filtru perfect, practic de domeniul utopiei, nu rămîne decît să dregem sita.

Critica dramatică fiind instrumentul acela *principial* și *eficient* pe care l-a cerut cu limpezime cel de-al IX-lea Congres al P.C.R., dezbaterea angajează solidar întreaga critică dramatică, și nu văd de ce trebuie neapărat citat „cutare critic" și „cutare cronică", așa cum cere nota „Contemporanului".

Poate că o asemenea discuție „la obiect" ar limpezi o seamă de lucruri, dar ar complica neîndoios altele. Ar stîrni polemici nesfîrșite și cu atît mai inutile cu cît ar fi retroactive. S-ar întinde fără rost în spațiu și timp, și ar pierde din vedere esențialul pentru amănuntul semnificativ.

Pentru operativitatea și eficacitatea dezbaterii socot că e bine să rămînă la principii și să încerce să închege o sinteză.

Cînd ne întrebăm deci „cum stăm cu critica dramatică?", cred că trebuie să încercăm să răspundem „ce îi datorăm" și „ce ne mai este încă datoare", global, solidar, critica.

Nu se pot tăgădui eforturile revistei „Teatrul", de a publica piese românești, și efortul rămîne pozitiv, chiar dacă nu e totdeauna selectiv.

Nu se poate tăgădui nici fervoarea cu care cei mai mulți cronicari au sprijinit pătrunderea dramaturgiei noastre contemporane în conștiința spectatorului nou.

Dar tocmai aici mai rămîne foarte mult de făcut.

Nu-i mai puțin adevărat că creatorii spectacolelor își pot împărți frățește cu criticii meritele și păcatele la acest prea important capitol.

Cît privește arta spectacolului și analiza acestui complex fenomen, carența criticii e evidentă.

Cu rare și prețioase excepții, cronicarii nu pătrund în profunzimea procesului tehnic, în mecanismul creației interpreților, scenografului, regizorului, compozitorului sau coregrafului.

De aici, suficiența, verdictul expediat, superficialitatea, de aici ineficacitatea și confuzia cronicii, nedumerirea și derutarea creatorului și spectatorului.

Încă o dată, regret că nu-mi pot îngădui acum concretizări în această nevralgică problemă. Sînt însă hotărît să scriu la timpul și locul potrivit ceva despre „Sensul și limitele clasicului" și „Virtuțile și servituțile basmului teatral", adică despre *Maria Stuart* și *Înșir-te mărgărite;* spectacole la care publicul pare să spună apăsat altceva (ceva mai aproape de gîndurile și intențiile mele) decît au spus mulți cronicari. S-au scris și se scriu multe cronici solide. O seamă de critici au, incontestabil, duh și haz. Dar de ce să nu recunoaștem că prea rar se scrie despre *compoziție, stil, componenta auditivă* (voce, emisie, orchestrația timbrelor într-o distribuție, relația voce-sunet-muzică într-un spectacol), *componenta vizuală* în corelația ei organică (mimică, gest, expresie corporală, mers, atitudine, grupări, manevrarea maselor, mișcarea gîndită compozițional, individual și în ansamblu, interdependența actor-decor-costum-grimă-lumină), despre gîndirea scenică dinamică, adică despre spectacol pur și simplu? Nu pledez pentru tehnicism. Ci pentru profesionalismul serios și competent.

Mi se pare că cea mai strălucită analiză a textului e inutilă ca un galoș pe malul mării, atunci cînd analiza spectacolului e înghesuită în cîteva rînduri, cu voie sau fără voie, confuze.

www.cimec.ro

DESPRE CONTEMPORANEITATE

În larga albie a contemporaneității confluează mai toate întrebările și răspunsurile posibile la capitolul criticii dramatice.

Răspunzînd totuși — oarecum — chestionarului revistei „Teatrul", trebuie să recunosc că criticii noștri au sprijinit și sprijină din răsputeri anumite tendințe înaintate în teatrul românesc.

Teatrul „Bulandra", Teatrul de Comedie, Teatrul Mic și Teatrul „Nottara" sînt formații teatrale în care „noul" se practică cu seriozitate și consecvență, de la alcătuirea repertoriului după criterii avizate și informate pînă la omogenizarea ansamblului pe o treaptă artistică superioară, căutarea febrilă a profilului și, bineînțeles, realizarea unor spectacole inteligente, riguroase, uneori strălucite în interpretare, regie, scenografie.

A indica această consonanță cu semnele vremii, cu contemporaneitatea, e o datorie a cronicarului de azi.

Datorie pe care critica noastră și-o face cu sîrguință.

Cîteodată cu prea multă.

Și cum orice exces de zel e primejdios, se întîmplă că unii critici, orbiți de lumina pe care o degajă teatrul X sau Y, nu-i mai văd umbrele.

Nevăzîndu-le, nu le consemnează ca atare, ci împing teatrele respective într-o amăgitoare iluzie a perfecțiunii.

Am convingerea că mulți dintre cei astfel zeificați știu singuri ce n-au făcut bine, ce ar face altfel dacă ar face încă o dată, și că nu-și pun apologeții la punct, din pură pudoare.

Miopia aceasta duce nu numai la fetișizări regretabile, dar și la imposibilitatea de a vedea limpede, adică obiectiv, altceva decît instrumentul propriei idolatrii.

Dacă teatrul românesc trăiește în plină zodie a comediei (nu întotdeauna de substanță), dacă drama și tragedia clasică sau modernă își fac loc mult mai greu decît grotescul și absurdul pe scenele noastre, dacă marii actori tragici și dramatici au dispărut și nu le-a luat nimeni locul, dacă sînt semne de recrudescență a teatrului de bulevard în dramaturgia și spectacolele noastre, criticii trebuie să-și asume o mare parte de vină.

Piccolo Teatro, Berliner Ensemble și Roger Planchon n-au bănuit că trecînd prin București vor zămisli un hibrid care va hrăni ani și ani snobismul la toate nivelurile: creatori, spectatori, critici.

Care mai sînt atunci adevăratele tendințe înaintate, adevăratele rămîneri în urmă, manifestări conservatoare, pseudoinovații?

Care mai e punctul de vedere propriu în raport cu fenomenul teatral universal?

Care mai sînt criteriile unei critici marxiste?

Cum rămîne cu contemporaneitatea, cu formarea conștiinței socialiste și desăvîrșirea educației estetice a publicului?

Mă simt ispitit să citez pentru unii critici un poet polonez pe care Miron Radu Paraschivescu îl citează la rîndul său[1]: „Dărîmînd statuile, aveți grijă de socluri. Mai pot servi. Ar fi aici perspectiva unei sinteze între iconoclastie și idolatrie: cultul soclului".

Și tot M.R.P.: „Cred că sectorul în care critica devine creatoare este cel etic mai mult decît cel estetic."

TEMUTUL CRITIC

Din capul locului trebuie să precizez — dacă mai e nevoie — că filipica mea nu vizează o seamă de critici maturi în gîndire și concepție artistică, cărturari împătimiți, autori de cărți, eseuri, studii.

Naturi complexe, ei iubesc, cunosc și frecventează deopotrivă muzica, poezia, pictura. Înțelesul pe care îl acordă teatrului e și el, firește, tot complex. Critica lor e elegantă chiar atunci cînd e dură, suplă chiar atunci cînd e fermă. Nu lovesc, nu înjură, nu decapitează, și mai ales nu absolutizează.

---

[1] „Contemporanul", 24 oct. 1965.

www.cimec.ro

Obișnuiți să țină condeiul în mînă, ei nu-l iau drept bisturiu, scalpel, pumnal sau „lasser", ci drept ceea ce este.

Nu cad în tentația facilă de a se folosi de el în mod abuziv, nedrept și nedemn. Dar, din păcate, sînt și din aceia care o fac.

Și ceea ce e și mai grav, unii n-au nici măcar scuza tinereții bătăioase.

„Temutul critic" se autodefinește printr-un orgoliu pueril.

Teribilismele lui nu sperie pe nimeni, dar indispun pe mulți.

CE AȘTEPTĂM DE LA CRITICA TEATRALĂ

Cu cîteva luni înainte să moară, am avut o lungă discuție cu Camil Petrescu.

Nu era prima. Avea să fie ultima. Era în camera lui de lucru, într-un mare fotoliu verde, cu spătar înalt.

Ore întregi l-am ascultat. Vorbea cu patimă, cu căldură, cu un licăr tineresc și pur în pupila albastră.

Conducea „Teatrul" cu ardoarea cu care se bătuse o viață întreagă pentru un adevărat teatru românesc modern.

Semăna teribil cu iacobinii absolutului care sînt Gelu Ruscanu, Ștefan Ghiorghidiu, Andrei Pietraru.

Și pentru că e vorba de teatru, semăna și mai bine cu Ladima, „poet de esență rară, publicist ardent, om de cultură cu bogate resurse umane", care — cum se știe — făcuse cîtăva vreme și cronică dramatică în „Veacul".

Chipul acesta al lui Camil Petrescu, repetat în eroii săi, mi se pare că sugerează imaginea, portretul intelectual și moral al criticului de care avem nevoie astăzi.

E prea mult dacă pretindem criticului lucrări de profunzimea „Modalității estetice a teatrului" sau „Falsului tratat pentru uzul autorilor dramatici" ?

Hotărît, nu.

Ne lipsesc studii, eseuri, sinteze, monografii despre marile epoci ale istoriei teatrului, despre curente și școli, despre istoria decorului, a costumului, a locului de joc și a spațiului scenic, despre arhitectura teatrală.

Ne lipsesc cărți despre grimă, lumină și sonorizare, despre dans, euritmie, și mai ales despre pantomimă.

Ne lipsesc cele mai elementare fișe despre opera și concepția lui Meyerhold, Vahtangov, Tairov, Craig, Reinhardt, Piscator, Dullin, Copeau, Jouvet, Brecht, Lorca, Vilar, Strehler.

Ne lipsesc „panorame" ale teatrului contemporan american, englez, francez, german, italian, spaniol, ca și ale teatrelor socialiste.

În numărul trecut al revistei „Teatrul" se recunoștea că acestea și multe altele ne lipsesc.

Cine să le scrie, sau cine să le impulsioneze măcar ?

Fără îndoială, criticii. Ceea ce nu absolvă de culpă editurile.

„Teatrul românesc în contemporaneitate", carte scrisă în exclusivitate de critici, vorbește despre toate, numai despre critica dramatică, nu.

E simptomatic.

O critică constructivă nu poate fi decît polemică. Numai că spiritul polemic trebuie să se nască mai întîi între critici, pe tărîmul luptei de opinii.

NIȘTE ÎNTREBĂRI

Îmi îngădui să pun, la rîndul meu, cîteva întrebări, dintre care unele bănuiesc că și le-au pus, altele știu cert că le-au și așternut pe hîrtie, la rîndul lor, mulți dintre criticii noștri.

Întrebări care mi se pare că ar trebui să devină tot atîtea preocupări, neliniști, probleme.

— Ce părere au criticii noștri despre actuala etapă a mișcării teatrale din țară și din București ?

www.cimec.ro

— Ce părere au despre profilul teatrelor bucureștene ?
— Consideră necesară înființarea unor studiouri experimentale, mai ales în București ?
— Sau, poate, a unor noi teatre în București ?
— Ce părere au criticii noștri despre rețeaua teatrelor din regiuni ?
— Sînt necesare *toate* aceste teatre ?
— Mai este cumva nevoie de alte teatre în țară ?
— Nu li se pare necesară înființarea unor teatre sătești ?
— Dar a unor teatre mobile ?
— În comparație cu teatrul studențesc din alte țări, cum stăm noi ?
— Dar cu teatrul de amatori ?
— E satisfăcătoare cultura teatrală în școli ?
— Și în universități ?
— Dar în uzine, fabrici, întreprinderi ?
— Ce părere au despre școlile populare de artă ?
— Ce cred criticii noștri că trebuie făcut pentru afirmarea teatrului românesc pe plan universal ?
— Putem adăuga prin teatru încă un ecou al spiritualității românești la nivelul la care au făcut-o Eminescu, Enescu, Brîncuși, Arghezi ?

EUGEN ȚUGULEA

Directorul Teatrului de Stat din Oradea

„OBIECTUL CENTRAL AL ACTULUI CRITIC TREBUIE SĂ FIE ARTA SPECTACOLULUI..."

1. Deocamdată, insuficient. Se manifestă multe tendințe de subiectivism, în special în aprecierea dramaturgiei originale contemporane ; și mai puține în aprecierea artei spectacolului.

Rămînerile în urmă sînt semnalate de critică (este și mai ușor), deși nu totdeauna de pe poziție constructivă, în timp ce asupra fenomenelor novatoare există controverse derutante, cu atît mai mult cu cît fiecare își susține subiectiv — și nu totdeauna cu cele mai reale argumente — punctul de vedere.

2. Criteriul după care trebuie apreciat un spectacol nu poate fi altul decît modul — simplu și expresiv artistic — prin care ideea piesei este transmisă spectatorului.

Criticul — deși exprimă o părere personală — trebuie să privească spectacolul de pe o poziție mai generală, mai obiectivă. În acest caz — fiind și bine argumentată — ea este creatoare. Ce ne facem însă cu acei critici care consideră că, în afara judecății lor, nu poate exista și o alta ? M-a indignat risipa de „argumente" căutate de Radu Popescu, în „Magazinul", pentru a încerca să distrugă munca — cel puțin meritorie — a unui regizor, depusă la realizarea spectacolului *Caragiale-Ionescu* la Teatrul Mic.

3. Depășind — cu sute de ani — commedia dell'arte, obiectul central al actului critic trebuie să fie arta spectacolului ca expresie a conținutului și valorii textului. Să lăsăm — cred că e timpul — analiza literară a textelor pe seama criticilor literari. Ei nu au dreptul la existență ?

4. Insuficient. Presa centrală „bate" provincia numai la premierele pe țară. Oare celelalte spectacole nu fac parte tot din mișcarea noastră teatrală ?

Cît privește presa regională, cu toată strădania, este sub nivelul dorit, cu iz de diletantism și — aproape totdeauna — cu un puternic caracter de patriotism local. Sînt și excepții (chiar și în regiunea noastră), dar destul de rare.

5. Consider că poziția criticii noastre este de apreciat. Nu și pregătirea de specialitate, de multe ori ! Chiar și presa regională — a noastră, de exemplu — nu

www.cimec.ro

este dispusă să facă concesii prostului gust. În măsura în care publicul citeşte aceste rubrici, cred că se poate orienta spre valorile cele mai adevărate.

6. Studierea profundă — teoretic şi practic — a fenomenului atît de complex al teatrului, urmărirea a cît mai numeroase spectacole, bune şi rele, vechi şi noi, interesante şi neinteresante. Pătrunderea în laboratorul de creaţie o socotesc indispensabilă cronicarului dramatic. Ca să judeci bine un fenomen — indiferent de natura lui —, trebuie, în primul rînd, să-l cunoşti sub toate aspectele. Deci... ?

În materialul critic — e adevărat — contează mai puţin cum s-a lucrat, ci, în primul rînd, ce ajunge la spectator. Asta trebuie spus...

7. Într-o oarecare măsură. Preocupările revistei „Teatrul" şi — uneori — ale revistei „Secolul 20" sînt lăudabile, dar insuficiente.

La vecinii noştri — mai apropiaţi sau mai depărtaţi — se face un teatru interesant, despre care însă, atît în ce priveşte dramaturgia, cît şi arta spectacolului, ştim prea puţin. Ca să realizăm şi noi mai mult, trebuie să cunoaştem mai mult. Bune şi rele. Din ce ?

Unghiul de vedere, de apreciere a ceea ce a apărut mi se pare judicios.

8. a) Iniţiativa — tardivă — de a cuprinde în materiale de analiză sintetică teatrele din ţară este foarte bună. Să şi continue !

b) Calitatea cronicii — în general — bună, obiectivă, dar mai încape

c) Efortul teoretic — lăudabil (uneori poate chiar prea mult, în detrimentul unor aspecte practice).

d) Oglindirea teatrului mondial — încă insuficientă.

e) Capacitatea de informare — mai bine folosită.

f) Aspectul grafic — plăcut, îngrijit.

g) Periodicitatea — cred că ar trebui schimbată ; personal, cred că revista „Teatrul" ar putea deveni bilunară.

h) (suplimentar). Nu mai tipăriţi piese doar ca să umpleţi paginile revistei. De multe ori avem impresia unui spaţiu sacrificat inutil : nici revista nu are vreun folos, dar nici teatrele — cel mult, unii autori dramatici.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

Critic dramatic

AVEM ACELAŞI SCOP

1. Ca să apreciezi „aportul criticii dramatice la dezvoltarea mişcării teatrale", ar trebui să faci operă de istoric şi de cercetător : să reconstitui drumul teatrului nostru din aceşti din urmă ani şi să desprinzi, din puzderia de factori care influenţează în general procesul complex de dezvoltare a acestei arte şi care, deci, au influenţat şi dezvoltarea teatrului nostru, tocmai pe acela al criticii, stabilind efectele directe — dacă au existat — ale acesteia asupra fenomenului teatral. Problemă dificilă, pe care aş propune-o spre studiu unui cercetător perseverent şi răbdător, dar care nu poate fi elucidată într-un răspuns grăbit la o anchetă. Între critică şi teatru există un raport dialectic de interdependenţă şi interinfluenţă, care ar putea constitui o temă de studiu pasionantă. Pentru moment, se poate spune doar că critica (la asemenea întrebare e greu să dai un răspuns concret) s-a străduit să aducă o contribuţie (am oroare de cuvîntul „aport") la dezvoltarea mişcării noastre teatrale. Între o bună parte a criticilor şi mulţi oameni de teatru s-au statornicit relaţii de colaborare şi înţelegere, care exprimă, în fapt, eficienţa criticii.

„În ce măsură sprijină... şi cît de activ combate... ?" — în măsură mai mare sau mai mică, depinde de critic. Aici nu se mai poate răspunde în general. În ultima vreme, aşa cum în mişcarea noastră teatrală se manifestă personalităţi distincte, limpede definite, de creatori, care dau naştere unei mari diversităţi de concepţii, stiluri şi modalităţi de expresie, în critica noastră se manifestă diverse personalităţi de critici (Mirodan avea dreptate). Se pot face însă unele constatări cu caracter generalizator ? Desigur. De pildă : în ultima vreme, critica s-a ocupat cam puţin de problemele dramaturgiei. În

www.cimec.ro

revistele literare se scriu multe articole și studii critice despre proză și poezie, se dezbat problemele romanului, ale liricii contemporane. Dramaturgia pare să nu mai fie socotită un gen literar. A intrat în fenomenul teatral, ca parte integrantă a spectacolului, atît de mult încît nu se mai vorbește despre ea decît cu ocazia premierelor unor piese și atunci oamenii de teatru se plîng că critica se ocupă prea mult de analiza textului. A încetat oare dramaturgia să mai fie literatură? Există, desigur, piese care nu aparțin literaturii, ci unei specii noi, care eventual ar putea fi numită „text". Dar dramaturgia nu poate exista, după părerea mea, decît în măsura în care *este* literatură. Respinsă din cîmpul literaturii, ea este implicit supusă unui proces de deliteraturizare, care nu-i poate aduce decît rău. Iată o temă de meditație pentru critică. Sînt necesare analize, sinteze, concluzii teoretice pornite de la datele concrete existente, nu de la speculații abstracte sau de la transplantări mecanice ale unor probleme străine. Îmi amintesc că anul trecut, pe la începutul stagiunii, Dumitru Solomon proclama abolirea subiectului în piesa de teatru, identificînd drama de idei cu piesa fără subiect și făcînd dintr-o problemă de gust personal o problemă de principiu. Pripeala generalizărilor și a verdictelor n-a adus niciodată lumină în cercetarea unui fenomen, ea fiind tot atît de nefolositoare ca și prudența excesivă și refuzul oricărei generalizări.

Despre „în ce măsură"... și „cît de activ" nu se pot face generalizări. Unii critici au sprijinit, alții au combătut. Ce anume? — aceasta e întrebarea. Iată, de pildă, Radu Popescu clamează violent împotriva „supraregiei", cerînd imperios (nu știu cui) „să se pună capăt" acestor manifestări periculoase, după părerea lui, pentru viața și sănătatea teatrului nostru. Revista „Ramuri", preluînd ștafeta, organizează interviuri cu cîțiva tineri regizori, pe care le publică sub titlul senzațional „Adepții supraregiei își apără pozițiile" și însoțite de comentarii ironic-destructive. Ana Maria Narti ia apărarea celor incriminați și lansează o filipică violentă împotriva partizanilor „deregizării", pledînd cu înfocare pentru dreptul regizorului de a fi creatorul spectacolului de teatru, ca operă de artă complexă și indivizibilă. Și toate acestea duc la crearea unei false probleme, pornită din tendința greșită de a transforma o opinie personală în directivă și de a absolutiza în mod metafizic o latură sau alta a unui fenomen complex, care e teatrul.

Să redeschidem oare disputa asupra primatului textului sau al regiei în teatru, dispută deschisă acum cîteva zeci de ani și reluată la anumite intervale, ca o neostoită „querelle des anciens et des modernes"?

În artă uneori totul e o chestiune de măsură, iar măsura se apreciază în funcție de finalitatea operei de artă și de rezultatele acesteia.

2. Am impresia că problema aceasta se leagă atît de strîns de cea dintîi, încît nu se pot trata separat. E limpede, cred, că pentru a sprijini noul și a combate vechiul sau falsa inovație, trebuie mai întîi să distingi noul de vechi și să le apreciezi în funcție de niște criterii. În treacăt fie zis, unele din întrebările revistei „Teatrul" au un caracter prea general teoretic și răspunsul la una din ele, ca de pildă aceasta, ar necesita cîte un articol întreg. Aș rezuma:

Criteriul suprem, după părerea mea, al judecății critice asupra operei de teatru este funcția socială, estetică, educativă a teatrului în socialism. În raport cu rolul teatrului, cu misiunea sa educativă, culturală trebuie să se judece și valoarea piesei (mesajul ei, conținutul de idei și mijloacele artistice prin care acesta se exprimă) și a spectacolului (concepția regizorală, mesajul spectacolului în raport cu mesajul piesei, mijloacele artistice specifice ale realizării imaginii scenice). Acestea sînt chestiuni elementare. Cît despre raportul dintre judecata obiectivă și interpretarea subiectivă, ideal ar fi ca judecata obiectivă să primeze asupra celei subiective, ceea ce s-ar putea realiza în cadrul folosirii cu precădere a criteriilor științifice, obiective, în lumina țelului suprem al teatrului despre care am vorbit. Gradul de subiectivitate este în funcție de spiritul de răspundere al criticului față de misiunea lui. Să nu uităm că și critica, făcînd parte integrantă din mișcarea teatrală, are aceleași țeluri, aceeași funcție socială, educativă, ca și arta teatrală, acțiunea sa operînd în două direcții: creatorii de opere teatrale și publicul. O bună înarmare ideologică, o bună pregătire de specialitate pentru cunoașterea tuturor instrumentelor meseriei, o largă informare cu privire la tendințele și curentele generale ale epocii — sînt elemente esențiale pentru formarea unei judecăți obiective, științifice, la care se adaugă imperativul folosirii lor „sine ira et studio". Mai trebuie făcută precizarea că subiectivitatea actului critic (element obiectiv necesar) nu trebuie confundată cu subiectivismul (element arbitrar și dăunător). Partinitatea comunistă este singura în măsură să apere criticul de devierile subiectiviste și obiectiviste. Măsura integrării sale în actul judecății critice ține de conștiința criticului. Aici fiecare trebuie să-și fie propriul judecător.

www.cimec.ro

3. Spectacolul de teatru fiind o operă de artă complexă și colectivă, în care textul intră ca factor de bază, generator al imaginii scenice, e limpede că actul critic trebuie să cuprindă toate elementele componente ale operei scenice și deci să pornească de la analiza textului. Nemulțumirea unor oameni de teatru că, în general, critica se ocupă prea mult de text și prea puțin de spectacol nu are o fundamentare principială, ci una conjecturală.

4. Am avut cîndva prilejul să citesc niște cronici publicate în ziarul ploieștean „Flamura Prahovei" despre spectacolele teatrului din orașul petroliștilor. Cronicile conțineau unele observații de bun-simț, dar insuficiente pentru a putea constitui un îndreptar pentru teatru sau pentru public. În presa centrală, articole despre teatrele din regiuni se publică rar. Preocupare în această direcție manifestă revista „Teatrul" și, în măsura în care teatrele din regiuni prezintă premiere pe țară, „Contemporanul". Dar iată că Teatrul de Stat din Timișoara a prezentat premiera pe țară cu piesa *Simple coincidențe* de Paul Everac, despre care presa teatrală centrală n-a suflat un cuvînt, nici la o lună după premieră. Spectacolul cu piesa Ecaterinei Oproiu, *Nu sînt Turnul Eiffel*, prezentat de Teatrul Național din Cluj, s-a „bucurat" de ampla cronică destructivă a revistei „Tribuna" (criteriile care au călăuzit operația de pulverizare a piesei, întreprinsă de Ion Manițiu, au rămas o enigmă pentru mine) și de o cronică mai puțin amplă, dar atît de alambicată în argumentație (semnată de Mihai Nadin în „Contemporanul"), încît părerea criticului se pierdea pe undeva, printre rînduri. Cui folosește? Problema s-ar cere analizată mai pe larg. Pe scurt, se poate spune că teatrele din regiuni nu sînt suficient ajutate de critică.

5. Publicul și influența exercitată de teatru asupra sa constituie, după cum am mai spus, țelul suprem al criticii. Criticul este un reprezentant și un îndrumător al opiniei publice, un intermediar între teatru și spectator, un educator. Cred că în general critica noastră — în măsura în care putem generaliza — își îndeplinește funcția aceasta, izbutind să orienteze gustul publicului, să-i înlesnească înțelegerea faptului de artă, contribuind astfel la educarea sa estetică. Excepție fac acele cronici în care subiectivitatea criticului o ia înaintea criteriilor obiective de care am vorbit, în care relațiile personale prezidează actul aprecierii de valoare, în care intervin criterii extra-estetice. Sînt cazuri în care opinia criticii nu coincide cu aceea a publicului. Nu trebuie să ne speriem, dar trebuie să căutăm explicația. Uneori, cauza inaderenței publicului la un spectacol lăudat de critică se află în noutatea sau complexitatea spectacolului, în insuficienta pregătire aperceptivă a publicului. Faptul s-a întîmplat adesea în istoria teatrului și se va mai întîmpla. Alteori, un spectacol se bucură de mare succes la public, deși critica l-a blamat. Cauza trebuie cercetată, pentru a se vedea de partea cui e greșeala. Cred totuși că o critică făcută cu competență, cu convingere, cu simțul perspectivei și cu obiectivitate, nu se poate să nu capete adeziunea publicului. Tocmai de aceea trebuie mare atenție, pentru a nu discredita în fața publicului o operă care ar merita să fie cunoscută pentru valorile sale, în ciuda unor slăbiciuni, pe care nu le vom ascunde; și pentru a nu da certificat de infailibilitate unor opere imperfecte sau chiar cu multe cusururi. Cred că insuficient înarmați cu spirit de discernămînt ideologic, unii cronicari tineri au salutat fără rezerve apariția în repertoriu a unor opere ale dramaturgiei străine, a căror prezență era justificată pe scenele noastre, desigur, dar care impuneau o analiză mai profundă a limitelor de gîndire ale autorilor. Atenție la falsa strălucire care acoperă uneori lacune de substanță.

6. Bineînțeles, o pregătire de specialitate, grefată pe o bogată cultură generală și ghidată de o profundă și organică pregătire ideologică. La acestea se adaugă însușirile naturale ale criticului, fără de care toată pregătirea se va transforma într-un bagaj mort de cunoștințe. Criticul trebuie să cunoască, să înțeleagă, să simtă specificul artei teatrale, considerînd-o în raportul ei de interinfluență cu celelalte arte și în ansamblul culturii unei epoci. Cred că numai limitele de cunoaștere și de înțelegere pot duce la manifestările de intoleranță și superioritate pe care le întîlnim uneori în critica de teatru și care nu au nimic comun cu adevărata intransigență principială, semn al unei conștiințe responsabile.

Desigur că actul critic se exercită asupra rezultatelor finite ale muncii de creație, dar pentru ca judecata de valoare să fie cît mai aproape de realitate, ea trebuie să se sprijine pe o cunoaștere concretă a condițiilor în care opera a fost creată.

Criticul trebuie să iubească teatrul. De aici pornesc toate celelalte.

7. În ceea ce privește poziția față de creația teatrală de peste hotare, critica noastră (da, se poate generaliza) este mult datoare publicului. Foarte tîrziu a luat cunoștință publicul nostru (oameni de teatru și spectatori) de unele curente și tendințe ale teatrului occidental, de caracteristicile teatrului absurdului, de pildă. Pot spune chiar

www.cimec.ro

că nici acum nu s-a discutat destul la noi despre filozofia și trăsăturile caracteristice ale acestui curent, nici despre „tinerii furioși" englezi, nici despre influența existențialismului asupra teatrului, nici despre puternicul reviriment al realismului în teatrul contemporan mondial. Ici și colo, un articol al lui Andrei Băleanu, un reportaj sau un interviu în revista „Teatrul", unele incursiuni ale criticilor literari în domeniul teatrului străin (iată că, de data aceasta, dramaturgia e considerată literatură !), sau cronicile unor spectacole cu piese străine, folosite drept prilej de analiză a unor piese, dar cu mai puține luări de poziție principială. Și, între timp, în lume se dă o mare bătălie de idei, ale cărei ecouri pătrund uneori la noi, dar cu întîrziere (ca orice ecou) și cu atenuări. Probabil că despre „teatrul cruzimii" se va vorbi la noi după ce flacăra noii sale resuscitări, cu prilejul montării spectacolului *Marat-Sade* de Peter Weiss, de către Peter Brook, se va fi stins.

În schimb, se vorbește mult în ultima vreme despre „competiția" în care ne aflăm cu teatrul mondial. Dinu Săraru îndeosebi (și nu numai el) manifestă preferință pentru această teză. Am impresia că ne paște o confuzie. Cred că „competiția" trebuie să ne angajeze pe noi cu noi înșine, pentru perfecționare, pentru definirea propriei noastre ființe artistice naționale, în raport cu cerințele publicului nostru și cu misiunea socială estetică a teatrului nostru în socialism. Această autodefinire și perfecționare în lumina misiunii sale îi va aduce, fără îndoială, și prețuirea publicului nostru și afirmarea în ansamblul culturii universale, care de altfel a început să se opereze. Preocuparea pentru competiția cu o realitate exterioară nouă poate avea drept rezultat depărtarea teatrului nostru, începînd cu dramaturgia, de la rosturile sale profunde și de la drumul său organic original.

8. Revista „Teatrul" are mari merite în reflectarea vieții teatrelor românești, în calitatea unor cronici (aici nu se poate generaliza), în efortul teoretic pe care l-a făcut deseori (chiar dacă nu totdeauna suficient și cu deplin succes), în organizarea unor dezbateri (ca de pildă aceea despre dramaturgie, al cărei cusur a fost însă lipsa de concreteță și caracterul de monolog al luărilor de cuvînt). Uneori a întîrziat cu expunerea propriului punct de vedere. Un merit mare, făcut din curaj și pasiune, îl constituie publicarea pieselor românești inedite, lansarea unor debutanți, confirmarea unor consacrați, consacrarea unor tinere speranțe. A publicat și piese proaste ? Da, dar unde e publicația în stare să fabrice genii ?

Cu oglindirea realității teatrale mondiale stă mai prost — drept pentru care i-am făcut adesea reproșuri —, iar cu capacitatea de informare tot atît de prost. Să fie de vină periodicitatea ? Eu n-aș crede, deși știu că asta e părerea aproape generală. Cu economie de spațiu, cu efort de concentrare se poate realiza mai mult.

* * *

Și un post-scriptum. Ancheta revistei „Teatrul" privește numai critica, iar întrebările sînt astfel formulate încît te obligă la un anumit curs al ideilor. Primele răspunsuri publicate mărturisesc în general o mare nemulțumire a creatorilor de teatru față de critică, luată în bloc, ceea ce este o consecință a caracterului general al întrebărilor, dar poate că reflectă și o stare de spirit mai mult sau mai puțin justificată. În divorțul dintre critică și creatorii de teatru, pe care am avut prilejul să-l constat în repetate rînduri în ultima vreme, să fie oare vinovată numai critica și toată critica ? Oare toți criticii dau dovadă de incompetență, subiectivitate etc., etc. ? Nu este la mijloc și tendința, firească pînă la un punct prin micile slăbiciuni umane și marile susceptibilități ale artistului („genus irritabile"), dar exagerată în mod reprobabil, de a nu accepta decît laudele și de a reacționa violent la orice încercare de clătinare a dulcii automulțumiri ? Actul critic are doi termeni, subiectul și obiectul, iar dacă subiectului i se cer atîtea condiții pentru valabilitatea acțiunii sale, eficiența acesteia nu se poate realiza fără ca obiectul, la rîndul său, să îndeplinească anumite condiții. În primul rînd, efortul de a se obiectiva măcar atît cît să asculte (sau să citească) cu răbdare critica, să caute să înțeleagă punctul de vedere al celuilalt, să-și pună întrebări asupra eventualei dreptăți a acestui punct de vedere. Intoleranța față de critică e tot atît de dăunătoare progresului artei teatrale, ca și intoleranța criticului față de ceea ce contrazice prejudecățile sale. E nevoie de un dialog între subiect și obiect, pentru ca actul critic să devină eficient, iar nu de baricadări între zidurile propriului eu, superior și ofensat. E nevoie de un dialog urban, bazat pe respectul reciproc, purtat la nivelul unei discuții intelectuale, academice, în care nu se urmărește distrugerea adversarului, ci convingerea unui om care luptă pentru același scop. Căci avem scopuri comune, în ciuda aparențelor belicoase cu care s-au colorat în ultima vreme relațiile între critică și creatorii de teatru : slujirea poporului, educarea estetică a oamenilor muncii.

www.cimec.ro

CĂLIN CĂLIMAN

Critic dramatic

„CORELAȚIA DINTRE DRAMATURGIE ȘI CRITICĂ"

Cu argumente logice și legice, sau numai spirituale și stilistice, se poate facil demonstra retardarea criticii dramatice în raport cu dezvoltarea artei spectacolului la noi. Nu cred că este un fenomen particular, propriu doar mișcării teatrale românești, cred că istoria mondială a scenei are și alte exemple, edificatoare, de aceeași natură. S-a întîmplat adesea ca spectacolul teatral (impulsionat și de critică, în unele cazuri) să devanseze — prin nivelul rezultatelor obținute, prin eficiența căutărilor, prin impunerea unor personalități artistice — literatura critică a montărilor scenice. Ne aflăm într-o astfel de situație, și dacă nu ne-am feri riguros de egalități arbitrare, am pune un semn de egalitate între stadiul actual al dezvoltării criticii teatrale și stadiul actual al dezvoltării dramaturgiei originale. Dramaturgia, evident, este și ea rămasă în urma spectacolului. Fără a pune chiar semn de egalitate deci, apreciem sensibila apropiere de stadiu evolutiv dintre dramaturgia originală și critica de specialitate, cu plusuri și minusuri în ambele sensuri, corelația fiind, într-un anume sens, foarte semnificativă.

Critica noastră a urmărit preponderent, în filonul ei major, procesul de creștere a dramaturgiei românești. Era firesc, cred, să fie așa, după cum momentul de față solicită încă o concentrare preponderentă, mai activă chiar, de preocupări în același sens. Corelația dintre evoluția dramaturgiei și cea a criticii originale se înscrie într-un proces dialectic de dezvoltare a artei teatrale. În nici o altă zonă a activității noastre spirituale creatoare — plastică, muzică, proză, poezie, matematică, orice vreți, alegeți, ne invită Lucian Pintilie —, lansarea și argumentarea criteriilor nu se mai practică la un nivel atît de scăzut ca în dramaturgie. De acord. Dar oare plastica, muzica, proza, poezia, matematica românească nu au atins în evoluția lor un stadiu superior dramaturgiei? Și nu există, în toate, o firească interdependență între actul critic și obiectul creației? Rămînerea în urmă a criticii față de spectacolul teatral original se poate explica în multiple feluri. Nu este acesta obiectul intervenției noastre, ne vom rezuma la cîteva aspecte: apariția și impunerea — desigur, nu în chip de generație spontanee — a unor personalități regizorale, actoricești, scenografice etc., preluarea creatoare a experienței mondiale, influența pozitivă a altor arte, inclusiv a dramaturgiei universale. Paradoxal poate, această influență pozitivă a valorilor de vîrf ale teatrului mondial este resimțită mai puternic de arta spectacolului, în timp ce dramaturgia noastră se află, parcă, la periferia, sau în afara zonei de influență.

Să revenim, în paralelism de gîndire, la critică. Voci de mare autoritate și prestigiu intelectual s-au făcut mai puțin auzite în critica dramatică. Într-adevăr, aceasta este una din cauzele rămînerii în urmă. Dar nu putem nega: se aud tot mai des voci *perfectibile*, îndeosebi ale unor cronicari tineri, prin care critica dramatică românească își cucerește poziții, și nu ne îndoim, în timp, își va crea platformă. Să nu uităm că, deocamdată, cu infime excepții (volumul „Teatrul în contemporaneitate" este una dintre ele, și prin caracterul de „unicat" își sublimează atît meritele cît și, mai ales, erorile), cronica dramatică se manifestă doar în presă — cotidiană, săptămînală, mensuală etc.

Bubiul care trebuie spart — spun unii — ar fi periculoasa „mentalitate gazetărească" în critică. Nu dintr-o apărare de breaslă respingem astfel de peiorative; discuția, astfel pornită, riscă să eșueze într-o dezbatere semantică. Condamnata „mentalitate gazetărească" poate fi — e drept — lipsită de fertilitate. Dar cînd? Tocmai atunci cînd este *negazetărească*, cînd contravine principiilor fundamentale ale ziaristicii. Fără multă vorbă: mentalitatea gazetărească poate și trebuie să fie *creatoare*, poate și trebuie să contribuie la progresul criticii dramatice. Nu avem nevoie de gazetari teatrali buni? Mă îndoiesc. Presa face legătura cititorului-spectator cu spectacolul. Presa este terenul cel mai amplu de afirmare a criticii dramatice. Gazetarul teatral — om de cultură, cu specializarea necesară, talentat — este deosebit de util criticii în momentul actual de evoluție. Totdeauna este necesar, dar în momentul de față, cînd lipsesc aproape cu desăvîrșire volumele de critică dramatică, rolul lui are importanță deosebită.

În ofensiva viguroasă pe care regizorul Lucian Pintilie (excelent stilist, în teatru, film și scris) o întreprinde împotriva nonvalorilor din critica dramatică lipsește, din păcate, un „termen de referință": spectatorul. Este imposibil de discutat, însă, relația

www.cimec.ro

teatru-critică, fără a ține seama de „consumator": fie spectator, fie cititor. Intervin aici, în discuție, cîteva „imponderabile": după cum există teatre specifice („mari", „mici", „experimentale", „regionale", „de copii" etc.), presa își are specificul ei, de la caz la caz, și critica este chemată să răspundă în consecință. Nu mai sîntem în anii în care Victor Ion Popa scria special, într-o accepție proprie, foarte utilă atunci, teatru pentru militari, teatru pentru săteni, teatru pentru copii etc... Avem, azi, altă perspectivă a lucrurilor. Și totuși, actul de cultură trebuie să țină seama permanent, nuanțat, de specificul publicului. Vrînd să facă act de cultură, și presupunînd că are exigența necesară, un regizor nu va folosi oare alte modalități de expresie într-un bun spectacol montat pe scena Palatului Pionierilor, față de o bună realizare într-un teatru experimental? Actul critic trebuie, mai pregnant parcă (nu numai pentru că *scripta manent*), să țină seama, în primul rînd, de public, îndeplinindu-și misiunea gazetărească, de cultură, față de acesta. Dacă am monta spectacole de teatru doar pentru critică și am face critică doar pentru regizori, unde am ajunge?

Pe bună dreptate, o discuție despre stadiul actual al criticii poate consemna — și este necesar să consemneze mai la obiect, pentru eficiența dezbaterii — erorile, balastul, rămînerile în urmă. În spirit critic și, fără nici o îndoială, autocritic, putem semnala cîteva din cauzele care au provocat, de la caz la caz, anarhia de criterii, confuziile de valori, concesiile „obiective" manifestate de scrisul critic în ultimii ani. Vom ajunge în cele din urmă la concluzia că toate acestea sînt datorate coborîrii sub nivelul de pregătire, cultură, specializare, talent, personalitate, stil necesar actului critic. Uneori se răzbună lipsa de cultură, alteori lipsa de specializare, alteori lipsa de talent, și așa mai departe, alte și toate aceste lipsuri cumulate. Uneori se răzbună o mentalitate perimată, anacronică, ireceptivă la liniile dezvoltării spectacolului contemporan (vezi exemplul judecării cu măsură comună a trei regizori, ca Moisescu, Esrig, Cernescu, pentru că „vizualizează" imaginea teatrală — exemplu adus în discuție de Lucian Pintilie și reluat de Ana Maria Narti, sau adus de A.M.N. și reluat de Lucian Pintilie, sau adus de amîndoi, pentru că l-au gîndit mai mulți); alteori se răzbună lipsa de stil, și atunci argumentația „de referat" nu mai are darul convingerii. (În paranteză fie spus, manifestarea unui gust atemporal poate fi și mai nocivă prin argumentația stilului; adesea stilul poate deveni argument infailibil.) Pentru moment, pe ansamblul criticii noastre, putem constata fel de fel de licențe. Dar trebuie să înțelegem că e vorba de un proces de acumulare, care trebuie sistematizat și grăbit, fără artificial (dacă nu vrem să înțelegem aceasta, trebuie să dăm cu barda, și nu e bine). Lipsa de talent, de stil, de personalitate (critica = specie a literaturii, desigur!) se răzbună, chiar dacă inerția îi permite o desfășurare mai întinsă în timp. Timpul filtrează. În regie nu s-a întîmplat, nu se întîmplă același fenomen?

Probleme ar fi multe, serioase, și toate trebuie tratate cu spirit de răspundere, în lumina unei exigențe creatoare. Noi ne-am propus o replică într-un singur sens. Am vrea să mai facem doar o apreciere de ansamblu privind revista-gazdă, dincolo de meritele și deficiențele ei, semnalate și semnalabile. Așa cum este concepută revista „Teatrul", ea nu poate satisface nici cerințele cititorului, nici pe cele ale omului de teatru. Nu este o revistă „de tiraj", nu este o revistă de specialitate. Se află undeva la mijloc, face deci concesii în două direcții. Lucrul acesta se simte. De aici, nevoia unor publicații cu scopuri precis conturate în satisfacerea atît a cerințelor spectatorului obișnuit, cît și a acelora ale omului de teatru, după cum editurile pot reflecta curajos la raportul dintre critica dramatică și cea literară, în genere.

www.cimec.ro

despre experiment

Întreaga istorie a artei spectacolului demonstrează că nu există mişcare teatrală vie fără experiment. Dacă Eschil s-ar fi mulţumit cu ce a apucat din bătrîni, poate că s-ar juca şi azi teatru cu un singur actor. Noroc că autorul *Perşilor* era un tînăr indisciplinat, care a vrut cu totdinadinsul să introducă o inovaţie (aparent formală). Diderot în „Paradoxul despre actor" şi Lessing în „Dramaturgia hamburgheză" pledau pentru experienţele înaintate ale timpului lor. Ascultaţi ce spunea obraznicul acela de Lessing, cu privire la încălcarea regulilor şi amestecul genurilor: „Ce-mi pasă mie dacă o piesă de-a lui Euripide nu este nici pe de-a-ntregul naraţiune, nici pe de-a-ntregul dramă? Zică-i-se oricît corcitură, mie-mi va fi deajuns că această corcitură îmi face mai multă plăcere şi mai mult bine decît cea mai legală prăsilă a corecţilor voştri Racine sau cum s-or mai fi chemînd".

Citind „Viaţa mea în artă", constaţi că Stanislavski vorbeşte foarte puţin despre succesele sale, în schimb se opreşte mereu asupra eşecurilor, arată că n-a fost mulţumit cu ceea ce obţinuse, că a încercat altceva, că a eşuat iar, dar s-a ales cu o învăţătură preţioasă, şi iar un eşec, şi iar o învăţătură... (ca unii imberbi din zilele noastre). Şi el înfăţişa astfel drumul artei sale, într-un moment în care era deja o autoritate necontestată. „Sistemul" — vezi bine — nu fusese primit de-a gata pe muntele Sinai, ci se născuse în chinurile creaţiei, printre nenumăratele căutări şi erori inerente. Dar abia devenise M.H.A.T.-ul un teatru clasic — şi au început iar frămîntările. A venit Vahtangov să propună o cale de sinteză între Stanislavski şi Meyerhold. A venit, mai de curînd, Ohlopkov, pe care l-a criticat Tovstonogov, dar nici Tovstonogov nu este „băiat cuminte", pentru că s-a apucat să facă un altfel de Cehov decît la M.H.A.T. — şi aşa mai departe.

Teatrul înfruntă zi de zi publicul viu şi nu poate trăi decît dacă merge în pas cu realitatea. Arta spectacolului nu cunoaşte liniştea comodă a poziţiilor definitiv cîştigate. Abia ai obţinut un succes răsunător şi trebuie să cauţi ceva nou; dacă te opreşti şi te repeţi, iute se observă că te-ai învechit (e drama atîtor firme celebre!). Da, teatrul e o meserie destul de obositoare...

Este, desigur, mai comod să mergi pe căi bătătorite, să te bizui pe formule uzate, de „succes" sigur. Dar unde duc asemenea căi? Soarta unor teatre care au sucombat sufocate în propria lor naftalină: *fostul* Teatru al Tineretului, *fostul* Teatru al Armatei, *fostul* Teatru „Nottara" o arată clar. Tot ce s-a realizat mai bun în teatrul românesc al ultimilor ani a fost rodul unui şir de experimente îndrăzneţe (din care n-au putut lipsi, bineînţeles, nici eşecurile). Fără asemenea experienţe pline de imperfecţiuni n-am fi avut nici *Clipele de viaţă* ale lui Ciulei, nici *Troilus şi Cresida* al lui Esrig, nici *Rinocerii* lui Giurchescu, nici *Mielul turbat* în versiunea lui Cernescu (elogiată de autor şi de Sică Alexandrescu, de a cărui montare noul spectacol se deosebea structural), nici *Arturo Ui* al lui Horea Popescu, nici *Biedermann*-ul lui Pintilie, nici *Turnul Eiffel* al lui Cojar. Dacă azi sala din Sărindar nu mai e ocolită de spectatori, iar cea de la Grădina Icoanei nu mai este „necomercială" — e pentru că în teatrul românesc s-au făcut nişte paşi înainte.

Critica, după părerea mea, a avut un rol activ în acest proces (deşi uneori se cam uită acest lucru): prin dezbaterea deschisă, încurajatoare — nu destructivă, prin semnalarea şi generalizarea unor trăsături preţioase, ca şi a nereuşitelor. Mai ţinem minte şi azi discuţiile despre *Cum vă place*, *Umbra* şi alte spectacole care au deschis drumuri interesante în teatru. Fără îndoială, critica are şi lipsuri importante, ea nu se ridică încă nici pe departe la nivelul teoretic necesar. Pe de altă parte, în critica teatrală îşi fac loc tendinţe dăunătoare de exclusivism, de intoleranţă faţă de stilurile variate, tendinţa de a jigni şi eticheta fără argumente. O asemenea critică nu poate decît să inhibe pe oamenii de artă, în loc de a le stimula spiritul creator.

www.cimec.ro

Fără îndoială, experiențele tocmai de aceea sînt experiențe, pentru că nu pornesc de la o formulă magică a reușitei, pentru că sînt etape ale unui drum, pentru că artistul încearcă diverse posibilități, selecționează ceea ce poate fi reținut de ceea ce trebuie dat deoparte. În această fază a căutărilor, nimic nu este mai prețios decît o critică obiectivă, cinstită, serioasă, sinceră, o critică plină de dragoste, care să trezească încredere și astfel să se facă înțeleasă și ascultată, să devină un sprijin efectiv al creației.

Se ventilează însă și părerea că cei care experimentează nu merită o discuție serioasă, că mai bine ar fi să nu experimenteze deloc. „Stagiunea trecută s-a încheiat cu unele discuții provocate de cîteva «viziuni» regizorale care au pretins și pretind, cu naivitate dar violență, să *înnoiască*, să *modernizeze*, să *contemporaneizeze* teatrul nostru actual. Shakespeare, Caragiale, Jean Giraudoux și Eugen Ionescu au fost printre primele victime ale acestei tendințe, căreia trebuie neapărat să i se pună capăt", scrie Radu Popescu în „România liberă". Într-adevăr, de ce să ne batem capul să discutăm încercările înnoitoare, să selectăm cu grijă tot ce este constructiv și valoros, cînd mult mai simplu ar fi *să le punem capăt?* Tot d-sa spunea nu de mult în „Scînteia Tineretului": „Avem de jucat un repertoriu clasic, și mai ales aici, *inovațiile n-au ce căuta*" (subl. ns.). În patria lui Shakespeare, Peter Brook își permite să aducă o viziune absolut neortodoxă asupra tragediilor marelui Will și să contrazică flagrant viziunea lui John Gielgud, care, la rîndul său, își îngăduise să spună că Shakespeare *trebuie jucat altfel la fiecare zece ani.* La noi însă, s-ar părea că există o rețetă definitivă și inamovibilă, care trebuie respectată cu sfințenie, inovațiile „neavînd ce căuta". Din păcate, criticul nu ne spune care este această rețetă, unde este modelul.

Important nu este experimentul în sine, ci direcția sa. Dacă direcția e bună, chiar și o nereușită te poate ajuta să găsești formule pentru a exprima, altă dată, mai bine ceea ce ai de spus. *Amphitryon 38* a fost, evident, un eșec al lui Dinu Cernescu, dar încercarea pe care a făcut-o nu mi se pare gratuită. Există un mit al „aventurii picante", care a făcut succesul de public a 90 la sută din piesele comerciale reprezentate între cele două războaie la noi, ca și în străinătate. Aventura galantă și picantă continuă să exercite asupra unei părți a publicului de teatru și de cinema o anumită influență hipnotică. Priviți afișele cinematografelor și veți vedea că aventura picantă domină în anumite perioade ecranele noastre, de la *Cartouche* pînă la *Scaramouche.* Uneori e preparată cu sos moral sau chiar „revoluționar" — vezi *Madame Sans-Gêne* sau *Laleaua neagră.* Avem și unele piese originale „de casă", care obțin succesul lor de public datorită nu atît concluziilor moralizatoare, cît picanteriilor cu care sînt presărate pînă la final.

În aceste condiții, nu mi se pare nici nefiresc, nici nelegitim să apară încercări de a parodia și dezumfla mitul aventurii picante. O lucrare interesantă pe această linie a fost *Somnoroasa aventură* de T. Mazilu. Punînd în scenă *Amphitryon 38,* Dinu Cernescu a intenționat, fără îndoială, să arate că în spatele „fascinantei" aventuri galante stă de fapt cel mai mărunt filistinism mic-burghez, că nu e în ea nimic romantic, de natură să înaripeze imaginația.

De altfel, această latură satirică acidă există în însuși textul lui Giraudoux, care nu este nicidecum un imn liric închinat dragostei (cum se putea înțelege din unele comentarii apărute în presă). Regizorul avea dreptul să pună mai în evidență adresa ironică a piesei, dezvăluind sub veșmintele zeilor și eroilor antici pe burghezii mărginiți, ipocriți și imorali ai secolului nostru. În spectacol, el a părăsit și a trădat însă propria sa idee inițială (care, probabil, era mai mult intuitivă, insuficient de clar conturată). Pentru a se obține contrastul urmărit, piesa ar fi trebuit jucată extrem de natural, de cotidian, și atunci am fi avut imaginea unei intrigi burgheze, cu toate murdăriile „curții din dos". Cel mai bine a corespuns intenției inițiale decorul, care ne-a oferit într-adevăr acea imagine a „curții din dos" a gospodăriei burgheze. Romanțiozitatea de prost-gust a fost parodiată într-un portret foarte reușit de Dorina Lazăr. Dimitrie Dunea a avut de asemenea unele bune momente de demitizare a „cuceritorului de inimi". Dar cele mai multe scene ale spectacolului s-au îndepărtat de cotidianul sordid, au căpătat o îngroșare „teatrală" de grand-guignol. Nu mai vorbesc de dicțiunea proastă a multor actori, care n-au suflu, nu pot îmbina mișcarea cu vorbirea scenică. (Și în această privință se vede necesitatea experimentelor, căci la Teatrul de Comedie, printr-o muncă pedagogică stăruitoare, s-au obținut performanțele din *Umbra* sau *Troilus și Cresida.*)

Și Valeriu Moisescu a greșit, după părerea mea, transformînd personajele *Cîntăreței chele* în manechine mecanizate. Descoperirea artistică a lui Eugen Ionescu este că în viața obișnuită, oameni foarte obișnuiți au — în societatea burgheză — o gîndire

www.cimec.ro

automatizată, înțepenită în clișee. Tocmai acest lucru bizar, tragicomic, ar fi ieșit în evidență printr-o interpretare firească, cvasinaturalistă. În schimb, Valeriu Moisescu are meritul important de a fi prezentat o modalitate nouă de transpunere scenică a lumii caragialești, modalitate care pune accentul nu pe pitoresc, ci pe lipsa de perspectivă umană a acestei lumi. Dar cele *5 schițe* nu au fost lipsite totodată de o localizare social-istorică precisă. Regizorul a integrat reprezentația în tabloul țipător colorat al „Moșilor" — imagine sintetică a mentalității vulgar-comerciale a păturilor parazitare pe care le-a satirizat Caragiale, exprimînd astfel în esență, concentrat, una din laturile cele mai caracteristice ale lumii respective.

Este drept că, în ultimii ani, experimentele scenice au mers mai mult în direcția grotescului. Trebuie, cred, lărgită aria căutărilor, trebuie întreprinse mai multe experiențe pe linia spectacolului poetic, monumental, eroic, tragic (domenii în care s-au înregistrat totuși unele contribuții remarcabile, printre care aș aminti, de pildă, spectacolul de o impresionantă simplitate modernă, realizat de Penciulescu cu piesa lui Dorel Dorian, *De n-ar fi iubirile...*).

Dar domeniul unde necesitatea experimentului se face mai mult simțită ca oriunde, în momentul de față, este acela al dramaturgiei originale. Nu împărtășesc opinia tov. Radu Popescu (exprimată în „Scînteia Tineretului") că dezvoltarea dramaturgiei e „o chestiune care depășește competența teatrului". Privitor la situația actuală, d-sa adaugă: „Dramaturgia română contemporană nu poate închega singură un repertoriu. Operele de mare valoare lipsesc și nu se vede, deocamdată, printre scriitorii prezenți, cel care să dea capodopera mult așteptată". Pe de altă parte, în „Scurtele preliminarii" ale cronicii pe care o deține în „România liberă", tovarășul Radu Popescu scrie: „Regia epocii noastre, adevărata ei regie (...) nu se va naște și dezvolta decît din coasta fecundă a dramaturgiei originale. Ea, dramaturgia originală, va pune temeliile adevăratei școli regizorale românești a epocii noastre".

Iată o dilemă din care nu putem ieși: n-avem o adevărată regie românească, ea urmează abia să se nască din coasta dramaturgiei originale; dar n-avem nici dramaturgie originală majoră și nu se întrevăd speranțe ca ea să apară într-un viitor apropiat. Ce ne rămîne de făcut în fața unei perspective atît de sumbre? Poate să închidem teatrele și să ne limităm la a citi cronica dramatică în fiecare miercuri?

În ce mă privește, cred că avem o regie românească, cu ale cărei realizări ne-am prezentat și ne putem prezenta oricînd cu fruntea sus în fața lumii. Cred că avem o dramaturgie originală care dispune de mari forțe potențiale, încă nevalorificate. Și cred, mai ales, că mult așteptata capodoperă nu va pica din cer și n-o vom descoperi nici punîndu-ne cenușă pe cap, nici ghicind în cafea. O dramaturgie originală se construiește, în timp, prin eforturile conjugate ale scriitorilor, ale regizorilor și actorilor, ale criticii. E adevărat că în momentul de față — cum observă și tov. Radu Popescu — piața e invadată de comedioare facile, care beneficiază de avantajele meșteșugăriei gata elaborate a teatrului de tip comercial. Există însă și dramaturgi preocupați de problemele umane adînci ale contemporaneității. Mulți dintre acești autori nu stăpînesc încă suficient tehnica dramaturgică, iar terenul pe care pășesc e mult mai dificil. Este, de sigur, ușor pentru unii cronicari să-i persifleze și să-i „desființeze". E mult mai greu, dar ar fi și mult mai folositor, să-i ajute prin analize temeinice, calificate, detaliate și științifice.

Colaborarea dramaturgilor cu teatrele în cadrul unei activități experimentale poate avea un rol important în perfecționarea măiestriei lor. Iată doar unul din nenumăratele aspecte ale problemei: piesele noastre sînt adesea statice, expozitive, autorii nu știu să construiască situații dramatice. Meyerhold spunea că un prozator, ca să devină dramaturg, ar trebui să se exerseze alcătuind mai întîi scenarii de pantomimă, ca să învețe să creeze *situații*. De un asemenea exercițiu ar avea nevoie mulți dintre dramaturgii noștri începători, și chiar mai avansați. Munca în teatru, lucrul asupra textelor împreună cu regizori pricepuți și talentați, le poate oferi prilejul cel mai potrivit. Și nu poate fi decît salutată munca pe care o depun unii regizori cu dramaturgi cunoscuți sau cu debutanți talentați.

Andrei Băleanu

www.cimec.ro

AMINTIRI DESPRE NICOLAE IORGA

OMUL DE TEATRU

Am citit articolul lui Dan Zamfirescu din „Contemporanul" (16.X.1964) — „Casa memorială «Nicolae Iorga», Vălenii de Munte", în care se vorbește de toate activitățile inițiate, animate și conduse de cel ce a dat numele acestui important centru de cultură — profesorul N. Iorga. Am revăzut în amintire tipografia „Datina Românească" și pe bătrînul său maistru, Onciul (iubitor de teatru și prețuitor al actorilor, și care ne tipărea și afișele), singurul care știa să descifreze slova Profesorului ; am revăzut Școala de misionare și Universitatea populară, unde în fiecare vară, zi de zi (15 iulie—15 august), la ora 11, ascultam pe Nicolae Iorga vorbindu-ne despre „Evoluția ideii de libertate", despre „Criza morală și materială", sau despre „Scriitorii realiști în România, ca martori ai vieții sociale din vremea lor", ori multe alte probleme ale culturii românești sau universale.

La Văleni, în timpul cursurilor, după o zi plină, seara, teatrul era una din activitățile importante.

Au apărut pe scenuța de acolo, actori ca Ion Manolescu, Maria Filotti, V. Brezeanu, Titus Lapteș și alții. Am venit acolo foarte tînăr și am avut prilejul să-mi încep „activitatea regizorală", avînd printre principalii mei interpreți pe un tînăr și talentat elev de conservator — Mihai Popescu. Alături de cei cîțiva — puțini — profesioniști, interpretau învățători, profesori, studenți, profesori universitari (dintre „cursiștii" sau conferențiarii Universității populare), veniți din toate unghiurile țării.

Era una din primele manifestări ale *teatrului de amatori,* despre care N. Iorga, care s-a ocupat de el și pe plan teoretic (v. articolul „Teatrul de diletanți"), își amintea în volumele sale memorialistice „O viață de om" : „Pentru cursurile din Vălenii de Munte am dat bucăți și șarje în formă dramatică, pentru a caracteriza și osîndi pretențiile, de tot felul, ele trebuind să fie considerate și judecate din acest punct de vedere ca lucrări de critică și continuare a propagandei care mă stăpînea de atîția ani și care, deși nu după așteptările mele, nu rămăsese cu totul fără efect ; mai tîrziu le-am adunat, pe cîte nu s-au pierdut, în volumul rămas cu totul neștiut «Trei piese simple pentru oameni modești» — București 1931."

O altă însemnată activitate teatrală inițiată de profesor la Văleni a fost teatrul în aer liber. Nicolae Iorga descoperise pe malul Teleajenului un amfiteatru natural și acolo a luat ființă teatrul în aer liber. În trei veri, începînd din 1938, s-au reprezentat *Oedip-Rege* de Sofocle, *Răzbunarea pămîntului* și *Contra Patriei* de N. Iorga.

„La Vălenii de Munte, unde regula în tot ce se face e cea mai mare discreție, modestie, am ales o coastă de deal potrivită și pentru public... ne-a atras frumosul orizont ce se desface de acolo, lunca bogată în sălcii, unde se pot ascunde, ca în niște culise naturale, artiștii, rîul al cărui curs se simte după aceste tufișuri și, în sfîrșit, înaltul deal acoperit de păduri... În acest cadru se reprezintă o piesă, una scrisă anume pentru aceasta, scurtă și permițînd cîte un intermezzo de cîntece și danțuri, de

www.cimec.ro

mari desfăşurări ale costumelor, deocamdată foarte sărace şi de împrumut — şi după *Răzbunarea pămîntului*, trecem la însuşi teatrul elenic, atît de înalt ca artă, atît de inteligibil pentru oricine, prin umanitatea lui, dînd *Oedip-Rege*. Executanţii sînt, pentru rolurile individuale, artiştii obişnuiţi ai «Teatrului Ligii Culturale», iar pentru mişcările de masă... oameni din sate, bărbaţi şi femei, tineri şi bătrîni, care într-adevăr au trăit şi ei piesa. Scopul ce l-am avut în vedere n-a fost numai să mai adauge o distracţie pentru ascultătorii cursurilor de vară, ci acela, stăpînind totul, de a chema şi prin acest mijloc, mai potrivit decît multe altele, poporul acesta la o viaţă sufletească mai înaltă."

Acesta a fost rostul teatrului în aer liber de la Văleni, pe care şi l-a îndeplinit cu prisosinţă în cele trei veri de existenţă, dîndu-se cîte 5—6 reprezentaţii pe vară, la care participau (fără nici o plată sau bilet de intrare) ţărani din multe sate, care s-au adaos la populaţia din Vălenii de Munte, precum şi muncitori de la Ploieşti şi de la schelele petrolifere de pe Valea Prahovei, studenţi, „cursişti" ai Universităţii populare, învăţători, profesori şi oameni de teatru — ca Maria Filotti, Victor Ion Popa cu întreaga trupă a teatrului său — care admirau ce se realiza acolo.

Dar, „personalitate excepţională, care evocă pe titanii Renaşterii" — cum scria acad. prof. A. Oţetea —, Nicolae Iorga a ctitorit şi alte instituţii teatrale, pornind de la aceleaşi convingeri în rostul educativ, pentru popor, al teatrului. El întemeiază şi conduce, în cei dintîi ani de după primul război mondial, un Teatru popular, „care a pierit după lungi sforţări, pentru că n-a fost înţeles, dar nu fără să releve artişti ca un Calboreanu, un Finţi, o Piacentini" („O viaţă de om", vol. III, p. 9). În scurta, dar interesanta sa existenţă, Teatrul popular s-a bucurat de colaborarea unor artişti — în afară de cei citaţi — ca Ion Livescu, Victor Ion Popa, C. Toneanu, V. Brezeanu.

După mai bine de zece ani, Iorga reia iniţiativa, întemeind — în 1935 — Teatrul Ligii Culturale, un teatru ce nu se ţinea din banii statului, lipsit de orice subvenţie, şi care, „la îndemîna oricui", oferea spectacole ca *Hamlet* sau *Cadavrul viu* cu Ion Manolescu, la preţul de 20 de lei, atunci cînd alte teatre dădeau *Aluniţa de sub fustă* sau *Aero-Găeşti* cu 120 lei biletul. Teatrul a funcţionat în primul an, sub direcţia lui V. Brezeanu, următorii doi ani sub direcţia marelui actor şi eminentului profesor Ion Manolescu, avînd ca director de scenă pe cel mai tînăr — pe atunci —, mai harnic şi mai valoros regizor, Ion Şahighian, şi pe unul şi mai tînăr, subscriitorul acestor rînduri, care a avut cinstea să-i fie în ultimii doi ani şi director.

Clădirea Teatrului Ligii Culturale (actuala sală a Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra"), aşezată pe locul unei „grădini" de teatru, s-a inaugurat la 6 decembrie 1935. A dăinuit cinci stagiuni, în care, printre altele, s-au reprezentat dintre lucrările profesorului: *Fiul cel pierdut* cu Ion Manolescu, în regia lui Ion Şahighian, *Contra Patriei* cu Al. Critico, *O ultimă rază* cu Toma Dimitriu, *Zbor şi cuib* cu Maria Filotti, în regia mea. Alături de acestea, repertoriul de înaltă ţinută artistică şi cultural-educativă al teatrului cuprindea de pildă: *Oedip-Rege* de Sofocle, *Othello* de Shakespeare, *Cadavrul viu* de Tolstoi, *Cuibul cotofenelor* de Kotzebue, *Tinichigiul politician* de Holberg, puse în scenă de Ion Şahighian; *Prometeu înlănţuit* de Eschil, *Hangiţa* de Goldoni, *Revoluţia generalului Schnaps* de Goethe, *Stafia* de Grillparzer (toate acestea în traducerea lui Nicolae Iorga), *Hamlet* de Shakespeare, *Revizorul* şi *Căsătoria* de Gogol, *Burghezul gentilom* de Molière, *Fiecare cum vede* şi *Îmbrăcaţi pe cei goi* de Pirandello — puse în scenă de mine.

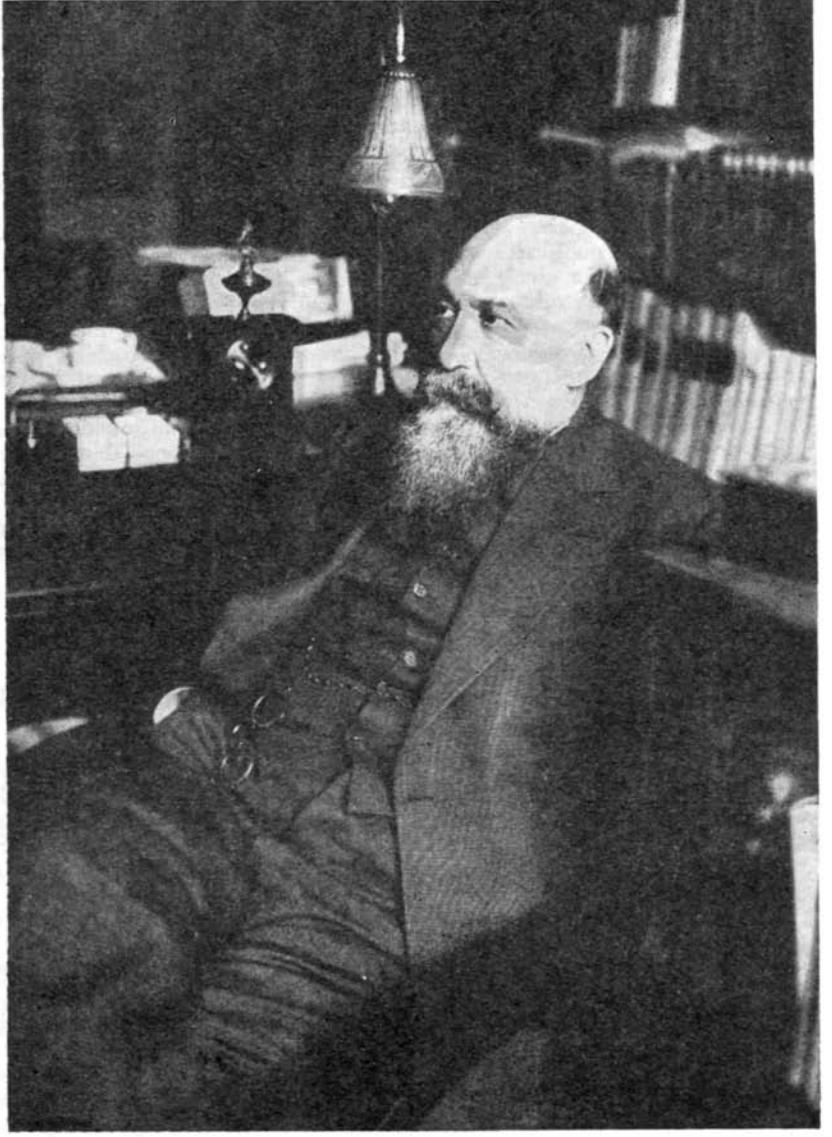
În aceste spectacole, au avut valoroase realizări actori ca: Ion Manolescu, Maria Filotti, Al. Critico, Ion Finteşteanu, Niky Atanasiu, Eugenia Zaharia, Toma Dimitriu, Vasile Creţoiu de la Teatrul Naţional, jucînd alături de tînărul ansamblu al teatrului.

* * *

Fecund om de cultură — care ne-a lăsat peste o mie de scrieri de istorie, politică culturală, critică şi istorie literară, sinteze sociologice, lucrări de inspiraţie poetică, descrieri de călătorii, memorii, peste zece mii de articole de ziar şi peste cinci mii de recenzii — reţine atenţia cercetătorului şi pentru intervenţiile lui, multe, şi pentru scrierile lui legate de teatru şi de slujitorii lui. A enumera numai titlurile lor ar însemna să umplem multe pagini ale revistei. Îmi amintesc însă cu deosebire de rîndurile scrise în legătură cu Petre Liciu: „Liciu ca artist", „În amintirea lui Petre Liciu", „Liciu şi teatrul lui Alecsandri"... Cu Petre Liciu, profesorul fusese coleg de liceu la Iaşi. De aceea, despre dînsul — încă din şcoală atras de pasiunea pentru teatru — are cuvinte calde de preţuire şi în „O viaţă de om".

De calde cuvinte de preţuire se bucură şi alţi slujitori ai scenei: Davila, de pildă — om de „o largă inteligenţă, un puternic talent literar", de o „desăvîrşită cinste"

www.cimec.ro



și o „judecată serioasă și severă în ce privește fenomenele vieții publice" ; apoi marea artistă Aristizza Romanescu, sau colegul său, State Dragomir, „un actor de mult talent și autorul unor mișcătoare amintiri pline de o caldă spontaneitate".

Profesorul N. Iorga a aflat timp — în vasta și variata sa activitate — să traducă piese din clasicii universali (am enumerat cîteva mai înainte), să scrie studii de critică, istorie și exegeză dramatică, privind pe Shakespeare, Cervantes, Madach, Ibsen etc., și, firește, în legătură cu dramaturgia clasicilor noștri — Alecsandri, Delavrancea, Iosif, I. L. Caragiale.

În 1890, la 19 ani, student la Iași fiind, luase cunoștință de „campania bucureșteană contra zguduitoarei piese *Năpasta* a lui Caragiale". Cu acest prilej, a publicat în „Lupta" o recenzie de caldă și indignată apărare a piesei.

Autorul *Năpastei* i-a trimis un volum cu o „dedicație, perfect caligrafiată, după obiceiul autorului ei, cu aceste rînduri de mîna însăși a mie necunoscutului Caragiale : «Criticului inteligent și conștiincios, care a binevoit a citi întîi *Năpasta* și a cugeta asupra ei înainte de a scrie asupra-i»".

Un an mai tîrziu, l-a cunoscut în casa din str. Polonă, unde stătea dramaturgul. În această primă vizită, într-o conversație de neuitat, a putut cunoaște „comorile de

www.cimec.ro

improvizație, cu atita vervă și umor și simulată violență, cu un rafinat simț moștenit, de mare actor", ale aceluia care în toată viața a fost „un mare romantic de o formidabilă imaginație și de un strălucit capriciu", dar care era totuși, „în comediile sale realiste și în povestirile cu subiecte din același mediu real, și în observațiile corosiv-critice, un clasic, rafinînd necontenit cel dintîi scris".

Despre Caragiale, Iorga a scris nenumărate articole și studii. Iar în documentatul său studiu, publicat în limba franceză la Paris (J. Gamber — 1926), „La société roumaine du XIX-e siècle dans la théâtre roumain", de pildă, în care după ce dezvoltă o teorie a teatrului, arătînd că teatrul este și trebuie să fie un document al marilor schimbări morale care intervin în viața popoarelor, și după ce se ocupă de începuturile teatrului în România, din cele mai vechi timpuri, închină aproape 100 de pagini analizei felului cum transformările sociale se reflectă în creația teatrală a unor „mari personalități" ca Vasile Alecsandri și I. L. Caragiale.

Cît l-a preocupat pe Iorga rostul teatrului ca mijloc de educare a societății stă mărturie și conferința ținută în 1932 la Teatrul Național despre „Sensul teatrului" (tipărită apoi în broșură), în care, în baza milenarei experiențe a acestei arte — de la grecii antici, la marii dramaturgi ai Renașterii și ai clasicismului francez și german, pînă la marii moderni —, autorul trage concluzia că „datoria teatrului (...) plătit de fiecare, este să dea pentru orice suflet omenesc ceea ce trebuie pentru a face din noi oameni".

* * *

Vorbind despre Nicolae Iorga-omul de teatru, trebuie să ne oprim îndelung și asupra contribuției sale — cu lucrări proprii — la dramaturgia noastră originală.

În această privință, Nicolae Iorga merită să i se închine un studiu monografic, care să îmbrățișeze întreaga sa gîndire, cu variatele sale aspecte.

N. Iorga preamărește — în dramele sale — măreția pilduitoare a trecutului, lecția de patriotism și de omenie pe care el o poate da prezentului. Dintre aceste drame, elocvente ni se par: *Mihai Viteazul, Învierea lui Ștefan cel Mare,* pe care autorul mărturisește că a scris-o „numai pentru lectură", dar care s-a reprezentat în împrejurări dramatice, puțin înainte de invazia nemțească din 1916, poemul dramatic *Un domn pribeag, Tudor Vladimirescu* etc.

Dintre toate piesele sale cu subiect luat din istoria patriei, cea mai puternică, mai bine construită, mai dramatică (socot chiar că una din cele mai bune piese istorice din literatura noastră dramatică) este *Doamna lui Ieremia,* reprezentată la Teatrul Național în 1923.

Patriotismul lui Nicolae Iorga a potențat umanismul său. Iubind nespus poporul în mijlocul căruia s-a născut, a știut să iubească omenirea. El vede faptele istoriei în măreața lor complexitate. În istoria românilor el a făcut să circule puternica suflare a întregii vieți universale. A început, aducînd în scenă figuri din istoria noastră, apoi a trecut la scene tragice din istoria universală, aducînd conflicte puternice de idei în piese ca: *Ovidiu, Cleopatra, Catapeteasma ruptă în două,* sau *Contra Patriei,* care ne aduce în scenă epoca de după izbucnirea Revoluției Franceze — ca să nu pomenim decît pe cele mai izbutite, mai dramatice.

O atît de bogată producție dramatică ce numără 45 de piese (am pomenit la început și de „piesele simple pentru oameni modești", cărora „trebuie să li se facă educația prin puterea scenei"), este desigur greu să cuprindă doar opere de mare valoare. Dar cred că putem da criticului care ne cerea să spunem „care e piesa lui reprezentativă?", răspunsul că sînt mai multe. În ordinea preferinței mele ele ar fi: *Doamna lui Ieremia, Contra Patriei, Gheorghe Lazăr, Tudor Vladimirescu, Un domn pribeag, Cleopatra, Ovidiu, Catapeteasma ruptă în două, Fratele păgîn.* Acestea sînt cu deosebire capabile să genereze impresionante și interesante spectacole.

Contribuția lui Iorga la dezvoltarea teatrului românesc n-a fost deloc modestă. Deși opera lui e contradictorie, adesea confuză și greșită, nu întotdeauna în măsură să recunoască, în societatea în care a trăit, pe adevăratii dușmani ai poporului său, N. Iorga i-a iubit nespus, l-a prețuit, a suferit cu el, s-a revoltat și i-a înfierat pe cei ce-l asupreau, și a rămas alături de el pînă în clipa morții sale tragice, nedrepte, absurde și nelegiuite. Acest patriotism și umanism se degajă din întreaga sa operă dramatică și din însuflețita activitate de iubitor și pasionat animator de teatru, care cu adîncă convingere credea în rostul acestuia de îndreptar, de școală a societății.

Nicolae Massim

www.cimec.ro

PREMIERA UNUI TEXT MEMORABIL

„JOCUL IELELOR" de Camil Petrescu pe scena Teatrului Mic*

Dacă este adevărat că autorul *Jocului ielelor „a văzut idei"*, este necesar să descifrăm natura acestora, să distingem între aparențe și substratul lucid al disputelor la care asistăm. Nu este recomandabil să ocolim influențele unor gînditori de prestigiu asupra creației lui Camil Petrescu, după cum ar fi de neiertat confundarea unor ecouri dinafară cu rădăcinile unui conflict atît de puternic ancorat în istorie, și anume în societatea burgheză românească din primele decenii ale veacului.

Contactul cu fenomenologia lui Husserl a facilitat, în mod evident, transpunerea neliniștilor și aspirațiilor scriitorului nostru într-un limbaj filozofic elevat. Este desigur indicată o cercetare amplă și serioasă a raporturilor dintre poetul „Transcendentaliei" și ilustrul gînditor german. Nu atît faptul că, despre Husserl, Camil Petrescu a scris cu o rîvnă remarcabilă ne interesează acum. Ceea ce ne atrage atenția este participarea activă a unora dintre tezele fenomenologiei, dacă nu în structura pieselor și romanelor lui Camil Petrescu, în orice caz în limbajul personajelor acestora, în dezvoltarea demonstrațiilor filozofice. Între Camil Petrescu și autorul *Cercetărilor de logică* s-a produs desigur o întîlnire de intensitatea aceleia care l-a apropiat la un moment dat pe Sartre de sistemul husserlian. Nu este vorba despre o preluare adîncă și reală a doctrinei lui Husserl, dusă pînă la ultimele consecințe. Năzuința spre absolut și oroarea față de compromisul moral l-au făcut pe Camil Petrescu, ca și pe Sartre, să urmărească cu in-

---

* Regia : Crin Teodorescu. Decoruri și costume : Teodor Constantinescu. Distribuția : G. Ionescu-Gion (Gelu Ruscanu) ; George Constantin (Șerban Saru-Sinești) ; Const. Codrescu (Fr. Praida) ; Ion Marinescu (D. Penciulescu) ; Florin Vasiliu și Virgil Marsellos (M. Vasiliu) ; Andrei Codarcea (Petre Boruga) ; Al. Lungu (Sache Dumitrescu) ; Nicolae Ifrim (Mitică Dașcu) ; Dinu Ianculescu (Responsabilul Chiriac) ; Nicolae Motoc (Primul Procuror) ; H. Nicolaide (Agentul secret) ; Boris Ciornei (Primul gardian) ; Ion Focșăneanu (Moș Dumitrache) ; Nicolae Pomoje (Toma) ; Leopoldina Bălănuță (Maria Sinești) ; Eugenia Eftimie (Irena Romescu) ; Maria Comșa-Potra (Elena Boruga) ; Vali Cios (Dora) ; Jeana Gorea (Nora) ; Vlad Maican (Micul Boruga) ; Mihai Dogaru (Doctorul).

www.cimec.ro

George Constantin (Şerban Saru-Sineşti) şi G. Ionescu-Gion (Gelu Ruscanu)

teres critica acerbă desfăşurată de Husserl împotriva concepţiilor „relativiste", care puteau justifica orice capitulare, orice trădare a principiilor etice. Ignorînd calea materialismului dialectic, în anii dinaintea Eliberării, Camil Petrescu a privit cu o explicabilă simpatie un sistem filozofic ce descria un imperiu al legilor ideale şi al relaţiilor ideale. În absenţa unei perspective ştiinţifice asupra istoriei, dorinţa aprigă a acestui moralist integru de a se ridica în sfera valorilor supreme l-a condus spre contemplarea atentă a unei viziuni întemeiate pe cultul „esenţelor". De fapt fascinaţia exercitată de Husserl asupra lui Camil Petrescu nu s-a tradus, în creaţia literară, printr-o însuşire reală şi adîncă a idealismului transcendental. Autorul „Patului lui Procust" a reţinut însă din filozofia husserliană tentaţii şi obsesii care macină conştiinţa eroilor săi tragici. Logica pură cu implicaţiile sale matematice, caracterul *absolut* al actelor de conştiinţă, *eul pur* „monadic", toate legate strîns de „semnificaţia absolută" a ideilor, apar frecvent la eroii lui Camil Petrescu, care-l parafrazează adesea pe Husserl, fie în demonstraţie (vezi repetatul apel la valoarea obiectivă a operaţiilor matematice ş.a.), fie în definirea de fond a unei poziţii (dreptatea „inumană", detestarea unor legi „psihologice" ş.a.m.d.). Aparenţele riguros „ştiinţifice" ale doctrinei lui Husserl l-au atras firesc pe Camil Petrescu. Raţionalismul său funciar l-a oprit însă pe pragul trecerii către intuiţionismul total, caracteristic filozofului german. Semnificativă pentru modul neortodox în care Camil Petrescu recepţiona sugestiile fenomenologiei este, de pildă, precizarea care înlocuieşte în cunoaştere *„intuiţia, care ni se pare oarecum esoterică"*, cu *„o analiză care ar duce la contradicţii în esenţă..."* [1]

[1] *„Incercare fenomenologică despre conştiinţa românească"*, în *„Teze şi antiteze"*, pp. 194—195.

www.cimec.ro

De fapt, tocmai pendularea între un paradis ipotetic al valorilor absolute și chemarea viguroasă a istoriei la acțiune constituie miezul dramei lui Gelu Ruscanu și a altor eroi din scrierile lui Camil Petrescu, pentru care tema de bază nu este pur și simplu *setea de absolut*, ci *imposibilitatea* atingerii acestuia. Ceea ce ridică evident valoarea operei scriitorului român este dimensiunea socială a problemei, pregnanța laturii istoriste a dezbaterii.

Jocul ielelor înfățișează într-o sinteză programatică principalele preocupări ale creației lui Camil Petrescu între 1917 și 1946. Dacă am poseda variantele succesive ale acestei piese, începînd cu manuscrisul din 1916, am putea întreprinde, desigur, o pasionantă comparare. Oricum, de la fragmentul publicat în revista „Letopiseț" (1919) și pînă la versiunea tipărită integral s-au produs modificări structurale, multe fiind efectuate în anii 1945—1946, după propria mărturisire a autorului. Avem așadar de-a face cu o operă de maturitate și nu cu piesa unui șovăielnic debutant. Am putea considera *Jocul ielelor* și ca un document artistic singular, în care autorul își confruntă un punct de vedere, afirmat vreme de aproape trei decenii, cu o eră nouă, spre care opera sa neliniștită își îndreaptă toate speranțele.

O primă observație care se impune la recercetarea *Jocului ielelor* privește conturul original, caracterul oarecum inedit al lui Gelu Ruscanu în galeria eroilor lui Camil Petrescu. Nu putem, în nici un caz, să unificăm silnic familia atît de variată a cavalerilor absolutului, care străbat romanele și dramele acestui scriitor mereu nemulțumit de el însuși. Mai întîi, cred că a venit timpul să facem distincția valorică necesară între operele izbutite și bunele intenții nerealizate. Nimeni nu mai este dispus să asculte diatribele detractorilor lui Camil, tocmai pentru că putem privi cu calm deplin autenticitatea creațiilor sale de prim ordin. Nu putem obține o apreciere exactă a masivelor zăcăminte aurifere din opera lui Camil Petrescu, fără să eliminăm însă din analiză orice încercare de a accepta global o activitate în mod firesc inegală. În ceea ce privește dramaturgia, se cuvine să trecem *Mioara* la capitolul experiențelor laterale operei propriu-zise — prezentînd un netăgăduit interes documentar, pentru cercetători, ca și alte exerciții interesante de laborator, cum sînt *Iată femeia pe care o iubesc* sau *Profesor doctor Omu*. Este de asemenea inutil să construim castele ideologice de nisip pe fundamentul precar al comediei *Mitică Popescu*, pentru care caracterizarea lui G. Călinescu din „Istoria literaturii..." rămîne pe deplin convingătoare. Trecînd așadar peste ceea ce este material dramatic amorf, necristalizat artistic, căpătăm dimensiunea reală a unor opere de primă mărime în ansamblul dramaturgiei românești dintre cele două războaie : *Suflete tari, Act venețian, Danton* și *Jocul ielelor*. Or, în fiecare dintre aceste piese aventura tragică ce se desfășoară sub semnul unui ideal inaccesibil cunoaște variante sensibil diferențiate. Ceea ce dă măsura deosebirilor dintre Andrei Pietraru și Pietro Gralla, Robespierre și Praida, Danton și Penciulescu, Gelu Ruscanu și Maria Sinești este raportul mereu schimbat dintre tentațiile absolutului inuman și forța de atracție a umanității, dintre credința oarbă în „legile pure" și îndoiala alimentată de experiență. Originalitatea lui Ruscanu, profilul său memorabil se susțin tocmai pe reprezentarea contradicțiilor interioare ale eroului, care trăiește, la cea mai înaltă tensiune, nu numai dorința de a respecta ideile pure, ci și nepotrivirea acestei aspirații cu viața, cu natura și structura *omului*. Spre deosebire de Andrei Pietraru și de Gralla, directorul „Dreptății sociale" trăiește, cu o luciditate extremă, nu numai conflictul cu lumea, ci și drama unui dialog interior *de neîmpăcat*. El este Danton și Robespierre în același timp, apariție stranie de un puternic tragism. Este evident că Ruscanu nu trece brusc, în final, la recunoașterea înfrîngerii sale. El capătă doar, după convorbirea cu Sinești, proba ultimă, de neînlăturat, a eșecului său, în încercarea nesăbuită de a-și sili conștiința să se desprindă de psihologie. Prin zeci de nuanțe (multe subliniate nervos în parantezele scriitorului), observăm din primul act cum mustește în sufletul lui Ruscanu presimțirea dezastrului.

Este de observat că, în vreme ce pe ceilalți eroi ai săi, obsedați de jocul esențelor (Andrei Pietraru, Pietro Gralla, Radu Vălimăreanu), autorul îi salvează în ultime variante de la sinucidere sau de la alte forme ale înfrîngerii, acordîndu-le brusc accesul la viață și seninătate, pentru Ruscanu ceasul morții rămîne implacabil. De data aceasta, procesul dintre individ și lume cunoaște extrema sa limită, de unde nu mai există întoarcere. Gelu nu trăiește, ca celelalte personaje citate, numai drama unei nefericiri personale, cauzată de inaccesibilitatea idealului absolut, el încarnează — la un etaj superior al problemei — tragedia unei existențe populate exclusiv de marile abstracții. Maria Sinești, descriindu-ne în piesă o traiectorie minoră a „însetării de absolut", redusă la stadiul goanei după o certitudine, după un punct de spriijn moral, ne face să înțelegem, prin contrast, cît de gravă este rătăcirea lui Ruscanu, pentru care atingerea ideilor pure nu mai comportă nici un considerent uman. Un semn distinctiv al trecerii aspirației către

www.cimec.ro

George Constantin (Şerban Saru-Sineşti)

absolut dincolo de graniţa omenescului este şi locul derizoriu pe care-l ocupă de astă dată dragostea în substanţa tragică a piesei (în contrast cu celelalte piese şi cu cele două romane). Legătura dintre Gelu şi Maria, chiar şi faptul că femeia „l-a înşelat" (altă dată exasperant) devin amănunte insignifiante în înfruntarea nebunească a ideilor uscate, reci în imaculata lor splendoare. Este prima dată în *Jocul ielelor* cînd simţim că autorul s-a despărţit definitiv de erou, urmărindu-i temerara aventură de la distanţă, cu o înţelepciune nouă, chiar dacă însoţită de compasiune. Piesa, în ultima ei variantă, închide — de fapt — ciclul dramelor absolutului, amplificînd „nebunia lui Andrei Pietraru", care vrusese ca Ioana „să privească în sufletul său" pînă la halucinaţia intelectuală devorantă, în care psihologia omului este detestată.

Ceea ce ne face să fim siguri că, rescriind în 1945—46 piesa *Jocul ielelor*, Camil Petrescu compunea conştient marele final al unei simfonii amare este amploarea cadrului social pe care l-a dat evoluţiei eroului. Totul se întîmplă într-un context istoric pregnant, tocmai pentru a da contradicţiilor interioare ale eroului culoarea mai precisă a opoziţiei dintre imperativul social şi tentaţiile absolutului. Acţiunea este sever circumscrisă în anul izbucnirii primului război mondial, într-un moment care înregistrează acut mizeria maselor şi spiritul de revoltă al acestora, pe de o parte, corupţia unei burghezii avide de lux şi plăceri, pe de altă parte.

Termenii umani ai conflictului capătă, în acest climat, o consistenţă caracterologică neobişnuită. Gelu Ruscanu întîlneşte de-a lungul acţiunii trei personaje masive, care intervin cu tărie în dezbaterea interioară a eroului, determinînd, fiecare la rîndul său, cotituri decisive. Praida, cu fermitatea credinţei sale în criteriul unic al cauzei muncitorimii, execută breşe repetate în vraja rea care-l înconjoară pe Gelu, făcîndu-l să descopere „un continent nou... cu munţi nebănuiţi". Sineşti, reprezentare sinistră a burgheziei

www.cimec.ro

Leopoldina Bălănuță (Maria Sinești)

amorale și cinice, stîrnește — prin contrast — în Ruscanu, *omul* și necesitatea luptei cu un inamic imediat. Maria survine în ultima parte a dramei, mai ales ca emisar al existenței sentimentale, cu ecourile tulburătoare ale unei dragoste sacrificate unor principii potrivnice vieții autentice. Îndoiala crește în conștiința lui Gelu odată cu șirul jertfelor inutile. Sinuciderea eroului este astfel concepută ca o încercare disperată de a împăca „trăirea cu conștiința", reunind recunoașterea eșecului și achitarea datoriilor față de victimele duritații sale.

Sinteză superioară a unei întregi serii dramaturgice, *Jocul ielelor* se recomandă și printr-o construcție scenică robustă. Există în piesă un exces de argumentare, caracteristic autorului, dar aceste insistențe sînt laterale arhitectonicii interioare, în același timp amplă și sobră, realizînd o consecvență impresionantă, căci nici una din problemele declanșate nu rămîne fără răspuns. Personajele secundare, expresive și pitorești, sînt create pentru a asigura dezbaterii diversitate și gradație. Adevărul fundamental că *o idee* își poate schimba conținutul după unghiul de vedere abordat este — de pildă — realizat în piesă cu virtuozitate. Pledoaria caldă a lui Praida pentru păstrarea raportului firesc dintre morală și comandamentul social capătă, în limbajul lui Penciulescu, un sarcasm de nuanță sceptică, devine argument sentimental pentru corectorul Vasiliu, trivializîndu-se complet — prin pierderea esenței — în intervențiile lui Sache. O relație subtilă se stabilește pe întreg parcursul dramei între *fapte* și *idei*. Această relevabilă virtute scenică (net superioară savantlîcului „ieșirilor" și „intrărilor") cunoaște o mare varietate de forme, de la împletirea discuțiilor teoretice cu faptul divers semnificativ (sinuciderea pianistului Lipovici, accidentul rotarului ș.a.m.d.), pînă la alternarea cazurilor de conștiință centrale cu secvențe de viață adiacente (episodul Boruga, apariția mătușii „din altă lume", con-

www.cimec.ro

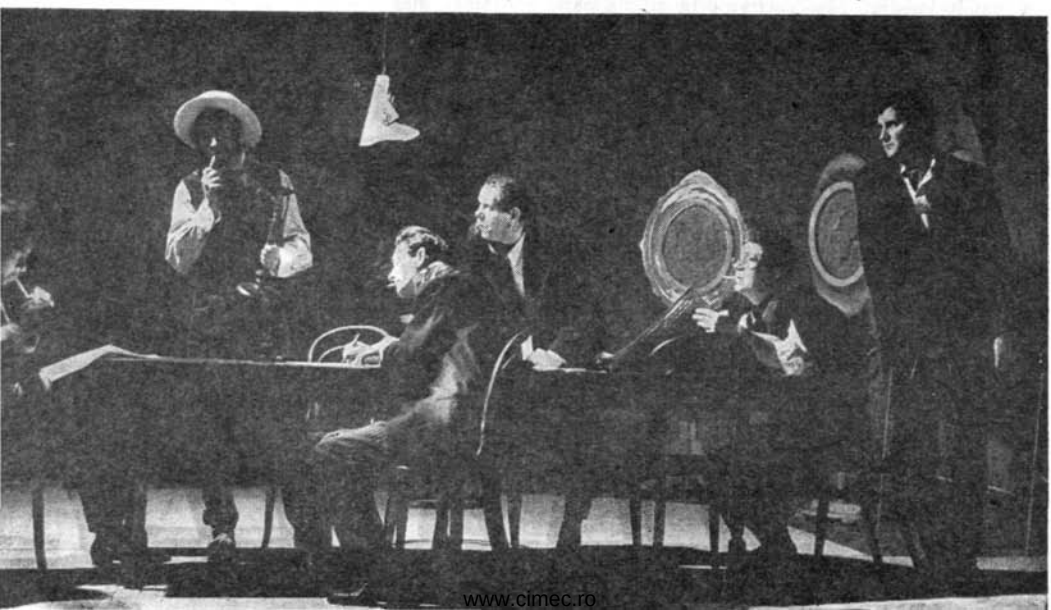
fruntarea cu Nora Ionescu, divertismentul alegoric al dementului Chiriac). Efervescența polemică reduce mereu ariditatea dezbaterilor abstracte într-o compoziție dramatică de adînci resurse. S-a propus o cercetare a tehnicii parantezelor în dramaturgia lui Camil Petrescu. Mai importantă ar fi o analiză a abilității retorice care însuflețește dialogurile-cheie. Sub controlul auster al conflictului de idei, se continuă în piesele lui Camil Petrescu anticalofilul, marea tradiție a tiradelor de efect. În *Jocul ielelor*, ca și în *Danton* sau în *Suflete tari*, eroii se lansează în ample discursuri colorate, topind „la tensiunea marilor pasiuni, rezistența cuvintelor dificile, necesare în discuția saturată de idei. Mai ales aci, în pasajele dense ale ciocnirilor capitale, se realizează mai evident nucleul polemic antiburghez al rechizitoriilor rostite aparent în numele unei viziuni „substanțiale" a lumii. Cînd Gelu Ruscanu predică iluminat despre o justiție „inumană", exemplele cu care autorul îi încarcă demonstrația se întorc mereu și mereu la oameni și durerile lor. Această contradicție tragică zămislește, în chiar zbuciumul ei spasmodic, soluția salvatoare, atribuită mai tîrziu personajului central din *Bălcescu*.

* * *

Luîndu-și sarcina punerii în scenă a *Jocului ielelor*, regizorul Crin Teodorescu și ansamblul Teatrului Mic aveau de făcut față unor prejudecăți multiple. Astfel, unora dintre critici și literați le-a plăcut să vorbească despre caracterul nescenic ca semn de noblețe al acestei piese de o frumoasă cerebralitate. Totodată, în lumea teatrului, adulatorii micului meșteșug cu șuruburi ireproșabile au condamnat de multă vreme, fără apel, orice tentativă de montare a unei drame, bănuite — probabil — că are prea multe de spus pentru a fi ascultată pînă la capăt. Prin urmare, regiei și interpreților le revenea misiunea de a dezvălui, dincolo de vălurile aparente, teatralitatea interioară a unei piese de prim ordin, fără a-i trăda valoarea literară. Trebuie spus, de la bun început, că orice observații critice s-ar adăuga, spectacolul de la Teatrul Mic restituie — în liniile sale constitutive, cu deplină responsabilitate — publicului românesc, una dintre cele mai de seamă creații ale dramaturgiei naționale.

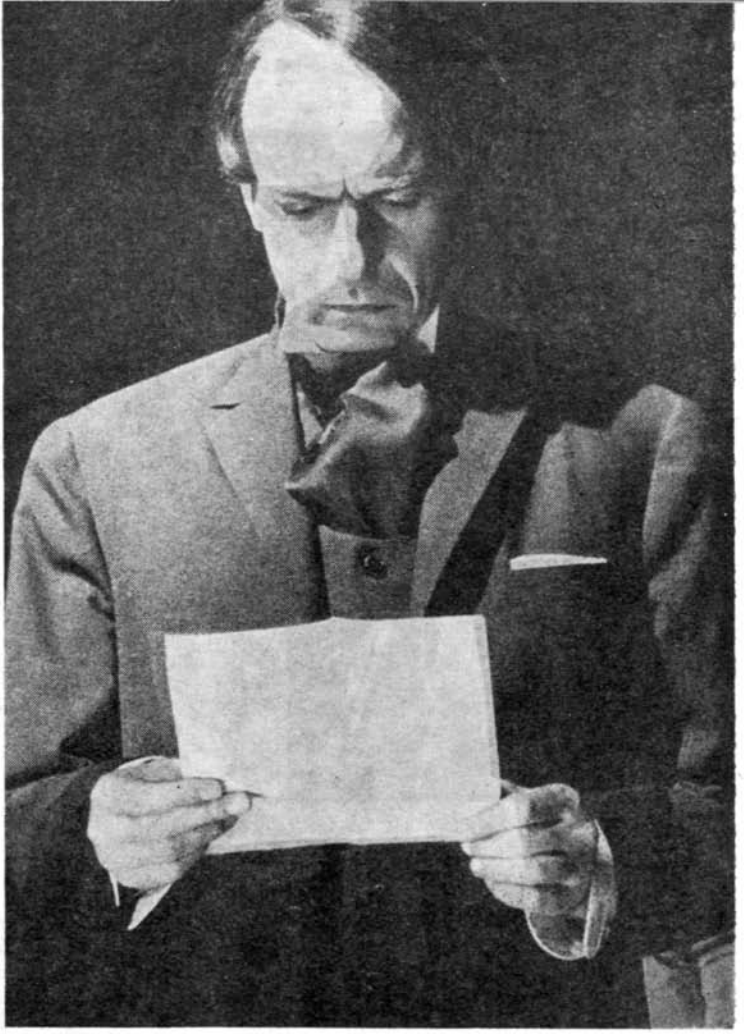
Pentru a face ca bagajul considerabil de idei al piesei să treacă efectiv rampa, regia a fost nevoită să reducă din text, cu grija de a nu diminua greutatea specifică a dramei. S-au operat, așadar, tăieturi, cele mai multe bine gîndite. A prevalat, după cîte mi se pare, criteriul înviorării acțiunii prin eliminarea unor episoade statice și, implicit, a unor personaje episodice (Nacianu, Roxana). Direcția de scenă, urmărită poate de obsesia „neteatralității" textului, s-a străduit să valorifice neapărat și chiar insistent

Constantin Codrescu (Fr. Praida), Ion Marinescu (D. Penciulescu), Florin Vasiliu (M. Vasiliu), Al. Lungu (Sache Dumitrescu), Nicolae Ifrim (Mitică Dașcu), N. Pomoje (Toma)



www.cimec.ro

G. Ionescu-Gion (Gelu Ruscanu)



orice element de culoare. Aşa, episodul melodramatic al apariţiei lui Boruga în închisoare putea lipsi, păstrîndu-se numai momentul discuţiei dintre Praida şi soţia închisului. În schimb, mi se pare nepotrivită *eliminarea din conflict* a subdramei „trădării" lui Gelu de către Maria. Este adevărat că această latură a confruntării *idealului* cu *realul* se află în planul secund, dar eliminarea ei cvasitotală pînă la rămînerea fără de înţeles a acuzaţiei „Totuşi, m-ai înşelat" ni se pare cu totul discutabilă.

Meritul cel mai de seamă al direcţiei de scenă îl constituie realizarea atentă a legăturii dintre dezbaterea de idei şi valoarea ilustrativă a momentului istoric. Conturînd atent fiecare replică de răspundere şi asigurînd un fundal de masivă liniştе principalelor schimburi de opinii, regia a creat mereu situaţii de contrapunct, apropiind pînă la suprapunere planul dramei lui Ruscanu de peisajul social al epocii. S-a înţeles astfel mai bine ce resorturi adînci are în istorie scîrba eroului pentru tranzacţiile de conştiinţă şi cum deruta acestui combatant pentru legea pură şi imuabilă se alimentează din ciocnirea cu o societate în care noţiunea de lege este adînc compromisă. O decizie excelentă a fost aceea a concentrării întregii acţiuni în cadrul convenţional al biroului lui Gelu Ruscanu, care găzduieşte, rînd pe rînd, alte spaţii ale acţiunii, ca şi cum acestea şi episoadele respective ar fi invocate ca probe procedurale în procesul intentat de erou lumii. În aceeaşi direcţie, a sublinierii sensurilor exacte ale conflictului, o contribuţie importantă se datorează liniei imprimate de regie şi interpret rolului, aparent secundar, al gazetarului Penciulescu. Fără a sacrifica efectele comice ale replicilor acestei inteligenţe blazate, Ion Marinescu n-a apăsat exagerat pe cuvîntul de haz. Secretarul de redacţie Penciulescu a devenit însă, respectînd intenţiile textului, un comentator acid al dramei, descifrînd cu o amară ironie înţelesul simbolic al titlului piesei.

www.cimec.ro

Regizorul a încercat să capete cu fiecare personaj nou o siluetă distinctă, pentru a înconjura drama absolutului cu prezențe omenești convingătoare, capabile să încălzească, să anime jocul central al ideilor. Figuri care, la lectură, par neglijabile au căpătat astfel accente personale. Corectorului Vasiliu i s-a atribuit ingenuitatea unui boem debutant, amuzînd publicul cu ticurile comice ale actorului Florin Vasiliu. Agentul de siguranță (H. Nicolaide) și-a spus cu o eminentă vulgaritate micul său cuplet. Incapacitatea Elenei Boruga de a se ridica la înțelegerea jertfei soțului său a fost precizată de Maria Comșa-Potra prin sublinierea mediocrității sufletești a personajului. Al. Lungu a ilustrat, în rolul paginatorului Sache, nădufurile mic-burgheze ale acestui mic patron în pregătire. Deosebit de izbutită ni s-a părut compoziția distanțat-critică a Eugeniei Eftimie (Mătușa).

Marea creație actoricească a acestui spectacol aparține însă interpretului lui Șerban Saru-Sinești. Alternanța amețitoare a forței cu slăbiciunea, trecerile bruște de la sinceritatea crudă la perfidia supremului rafinament deschid jocului lui George Constantin drumul spre zeci de nuanțe, care ne înfățișează ironia spirituală alături de batjocura abjectă, elocvența unui mare talent oratoric după bîlbîiala unei senzualități bolnave. Actorul a creat pe scenă un inamic redutabil al omului, care are darul să evidențieze necesitatea unei împotriviri eficiente. Există, poate, în semitonurile de voce ale interpretului, un exces de virtuozitate, care supără cînd și cînd. Monstruozitatea lui Sinești este descrisă însă mereu cu o forță artistică ieșită din comun. Leopoldina Bălănuță (Maria), autentică și sensibilă, ca de obicei, găsește tonul potrivit pentru a face față gamei variate de nuanțe care caracterizează creația lui George Constantin. Actrița se regăsește în cele două scene cu Gelu Ruscanu, unde relevă cu farmec întoarcerea eroinei la puritatea ei inițială. O constantă căldură omenească însoțește replicile lui Praida, spuse cu o simplitate deliberată de Constantin Codrescu, pe care l-am fi dorit, poate, mai puternic, mai luptător în discuția despre dreptate. Rolul lui Gelu Ruscanu i-a revenit în spectacol lui Ionescu-Gion, actor extrem de înzestrat pentru teatrul intelectual, pe care l-am văzut nu o dată îmbinînd cerebralitatea intensă cu o sensibilitate vibrantă. Și de această dată calitățile sale artistice și îndeosebi capacitatea de a da înțeles profund fiecărui cuvînt au apărut clar. Aș propune însă discuției modul în care a fost concepută *evoluția* personajului central. După cîte ni s-a părut, Gelu Ruscanu nu

www.cimec.ro

H. Nicolaide (Agentul secret)

Florin Vasiliu (Corectorul Vasiliu)

Ion Marinescu (Penciulescu)

ne este prezentat într-o continuă fierbere interioară. În convorbirile cu ceilalți, în înfruntarea preopinenților, el manifestă în primele acte o liniște sufletească profundă, rostindu-și replicile senin, întîmpinînd obiecțiile aproape cu indiferență. Cînd Praida i se opune și cînd Gelu are de spus replica sa dureroasă: „Am descoperit... un continent nou", nu ni se comunică impresia că *din acest moment* ceva s-a prăbușit în conștiința acestui om. Scena cu Sinești chiar, scrisă anume de autor pentru a evidenția *îndoiala* și *tremurul interior* al eroului, este punctată de răspunsuri seci, egale, rostite calm și răspicat. În final, asistăm brusc la un joc violent, cu strigăte neașteptate și cu zîmbete stranii. Această viziune contrazice însă substanța dramei lui Gelu, care este de la început aceea a pendulării sufocante între „trăire" și „conștiință", în care fiecare repetare a crezului în absolut se realizează cu un efort crescînd, pe fondul unor dureri răscolitoare. Finalul cere, în schimb, ambianța supremei *lucidități*, căci se trag, în deplină conștiință, concluziile unui joc pierdut. Exprimînd aceste puncte de vedere, este necesar să adăugăm că, urmînd o linie de joc personală, Ionescu-Gion se păstrează mereu în limitele artei de substanță, izbutind reale momente de emoție.

Colaborarea semnatarului scenografiei (Teodor Constantinescu) cu direcția de scenă ni s-a părut a fi remarcabilă, mai ales în sectorul costumelor, în vreme ce ideea galeriei de tablouri-oglinzi rămîne pentru noi impenetrabilă. Sugestivitatea hainelor și a pălăriilor descriind epoca cu un zîmbet grav, rochiile expresive ale Mariei Sinești (cea din iatac, mai ales), pelerina lui Chiriac și complet-ul portocaliu al Procurorului au participat efectiv la fixarea cronologică a acțiunii, împreună cu fundalurile de lumini și muzica sarcastic-evocatoare a lui Timuș Alexandrescu.

Discuțiile pe care le poate stîrni spectacolul realizat la Teatrul Mic nu pot pleca decît de la respectul cuvenit unei concepții studiate și de ținută. Îi datorăm lui Crin Teodorescu și actorilor-interpreți primul spectacol prestigios cu *Jocul ielelor*, spectacol care face dovada incontestabilă a valorii literare și teatrale a acestui text memorabil. Spectatorul simte că pe scenă ideile circulă cu energia artei autentice și primește cu încredere invitația la gîndire intensă.

V. Mîndra

www.cimec.ro

Aspirația spre nou și inerțiile vechiului

„VLAICU-VODĂ" de Al. Davila la Teatrul Național „I. L. Caragiale"*

Noua montare a dramei istorice a lui Al. Davila, *Vlaicu-Vodă*, pe scena Naționalului bucureștean a fost viu salutată. Era și firesc. Piesa face parte din acele scrieri care găsesc întotdeauna un ecou foarte cald în conștiința privitorilor, care animă întotdeauna sentimente puternice ale tuturor. Mai mult, am spune : dincolo de tirada care se adresează direct publicului, cîștigîndu-l prin afirmarea simplă și sinceră a demnității poporului român, opera cîștigă astăzi o nouă putere de atracție, datorită situațiilor și sensurilor pe care autorul le-a condensat în conflictul piesei. Unele intuiții nobile ale scriitorului apar, în zilele noastre, ca depășind cu mult mentalitatea curentă a epocii în care a fost scrisă piesa și găsindu-și astăzi un răspuns imediat în felul nostru de a gîndi. Prezența tăcută, dar atît de importantă dramatic, a modestului sfetnic domnesc Rumîn Gruie demonstrează că Davila nu s-a mulțumit cu traducerea conflictului istoric în termenii unei lupte de curte, ci a căutat să insinueze — fără a forța raporturile și împrejurările caracteristice pentru timpul evocat — sentimentul participării active a poporului la întreaga desfășurare a acțiunii. Foarte interesant pentru spectatorul de astăzi este și faptul că piesa nu se construiește în principal — ca multe din marile momente romantice ale genului — pe explozia sentimentului, larg fluturat în derularea versului, și pe farmecul unei caracterologii de excepție ; ea se păstrează în ramele unor relații umane foarte posibile, în realitate, al căror sîmbure teatral îl face o *situație politică* încărcată de tensiune, sub elanul liric al monologurilor și dialogurilor, de factură evident romantică, pulsînd tot timpul adevărul unor situații, raporturi, reacții caracteristice nu pentru niște eroi puțin obișnuiți, ci pentru categorii umane foarte cuprinzătoare. Situația domnitorului patriot, amenințat de presiunile dinafara țării și dinlăuntrul ei, jocul pe care el îl desfășoară subtil, așteptînd să se împlinească timpul în care va putea acționa pe față, împletirea numeroaselor fire care adună alături sau despart pe purtătorii diferitelor forțe ale momentului (răzmerițele spontane ale boierilor, intrigile Doamnei Clara și ale celor care slujesc ca și ea interesele străinilor, oscilațiile juvenile ale tînărului Mircea, care va cîștiga răspundere și simț politic abia la sfîrșitul dramei) oferă substanță pentru un spectacol contemporan de inspirație epică, în care trecutul să fie mai mult un pretext pentru comentarea poetică a acțiunii politice și să

* Regia : Sică Alexandrescu. Decoruri și costume : Al. Brătășanu. Distribuția : G. Calboreanu (Vlaicu-Vodă) ; Gr. Nagacevschi (Rumîn Gruie) ; Ion Caramitru (Mircea Basarab) ; Virgil Popovici (Costea Mușat) ; N. Gr. Bălănescu (Banul Miked) ; Marcel Anghelescu (Spătarul Dragomir) ; Ion Henter (Groza Moldoveanul) ; Emil Liptac (Prea Cuviosul Nicodim) ; Gh. Cozorici (Palla Italianul) ; Const. Bărbulescu (Baronul Kaliany) ; Șerban Iamandi (Vlad Dobceanul) ; Marin Negrea (Manea) ; G. Dănciulescu (Aldea Algiu) ; Niculae Pereanu (Rumîn Herăscu) ; Igor Bardu (Murgu) ; Gh. Cristescu (Baldovin) ; Liviu Crăciun (Pîrcălabul) ; Al. Alexandrescu (Solul sîrbesc) ; P. Pătrașcu (Moș Neagu) ; Const. Giura (Un căușel) ; Victor Moldovan (Întîiul boier) ; Costache Diamandi (Al doilea boier) ; Gh. Buliga (Al treilea boier) ; Al. Hasnaș (Un boier bătrîn) ; Cristian Babeș (Întîiul moșnean) ; George Sîrbu (Al doilea moșnean) ; Irina Răchițeanu-Șirianu (Clara Doamna) ; Ilinca Tomoroveanu și Valeria Nanci-Birlic (Anca) ; Tina Ionescu (Sanda).

www.cimec.ro

nu devină nici o clipă prilej de fast exterior și declamație retorică. Dacă mai amintim că acțiunile se consumă într-un interval ceva mai lung de douăzeci și patru de ore, că dezvoltarea și creșterea conflictului străbat multe răsturnări și surprize în raporturile de forță dintre cele două tabere și că, pînă la ultimele scene, dramaturgul păstrează nerezolvate împrejurările pline de încordare, care se dezleagă printr-o lovitură dramatică abia în final (moartea lui Gruie, relația Vlaicu-Mircea), dovedim și mai limpede posibilitățile teatrale ale unui text care nu a îmbătrînit deloc, în ciuda naivităților și stîngăciilor strecurate în vers și în ciuda simplismului de procedeu dramatic pe care se întemeiază compoziția în cîteva scene.

Iată de ce, ascultînd din nou drama, în sala de spectacol, sîntem gata să subscriem la afirmația lui George Călinescu, care susținuse fără șovăire, în „Istoria literaturii române", că *Vlaicu-Vodă* este „o capodoperă" și că Davila „analizează scenic și cu o maturitate tehnică desăvîrșită, arta de guvernare a unui domn", Vlaicu fiind „întruparea principelui lui Machiavel pe pămînt românesc... un voievod trist de mizeriile patriei".

Cu totul explicabilă ne apare, în fața acestor calități contemporane ale textului, dorința regizorului și a interpreților de a da o calitate nouă montării. Manierismul

G. Calboreanu în rolul titular

www.cimec.ro

Irina Răchiţeanu-Şirianu (Doamna Clara) şi G. Calboreanu (Vlaicu-Vodă)

spectacolului istoric de tip tradiţional, întemeiat pe străluciri exterioare şi pe emfază, este destul de discreditat, pentru ca reeditarea formulei să nu mai atragă pe nimeni; şi, în acelaşi timp, promisiunile de dramatism autentic şi profund ale piesei sînt cît se poate de seducătoare.

Aşa se face că, începînd lucrul asupra acestei puneri în scenă, Sică Alexandrescu declara că doreşte să se îndepărteze de concepţia în care au fost realizate montările de pînă acum[1]. Şi tot în acelaşi fel se explică şi entuziasmul unor cronicari, foarte mulţumiţi că au descoperit la premieră elemente neîntîlnite în istoria acestei piese. Asemenea cronicari şi-au mărturisit încîntarea de a fi asistat la un spectacol care „corectează imaginea orientală, căftănită şi dominant bărboasă, pe care tradiţia noastră teatrală a preluat-o de la epoci excesiv orientalizante", scoţînd hotărît drama „din categoria solemnităţilor emfatice în care se afla nu atît datorită ei însăşi, cît unei tradiţii interpretative solidificată ca o crustă".

Efortul de a înnoi viziunea asupra unei drame istorice — pilon în repertoriul clasic naţional — este meritoriu în sine; el se cere cu atît mai atent relevat, cu cît montarea are loc pe prima scenă a ţării, într-unul din acele ansambluri cărora li se conferă de obicei titlul de teatre academice şi care strălucesc prin perpetuarea tradiţiei, nu prin îndepărtarea critică de aceasta. Faptul în sine, care a fost remarcat, se cuvine încă o dată subliniat. El constituie o dovadă a vitalităţii unei mişcări teatrale adînc pătrunse de simţul noului, care izbuteşte să infiltreze dorinţa de inedit, de inovare, în toate celulele organismului teatral al ţării.

Cum s-a materializat efortul de înnoire în spectacolul Teatrului Naţional „I. L. Caragiale"? Din scurtul cuvînt-înainte al regizorului, pe care l-am citat, reiese că a

[1] Vezi „Teatrul", nr. 9/1964, în grupajul „Stagiunea 1964/1965".

www.cimec.ro

fost vorba în primul rînd de o simplificare a aparenţelor. Directorul de scenă spunea că doreşte să realizeze un spectacol în care mica lume a curţii domneşti să apară mai primitivă, mai ţărănească decît aceea tradiţional prezentată în spectacol, socotind că istoria lui Vlaicu nu se petrece la o fastuoasă curte domnească şi că tocmai în felul acesta se poate întări diferenţa dintre voievodul român şi reprezentanţii puterilor străine, care se înfăţişează ca adevăraţi nobili. Am văzut că în acelaşi sens s-au formulat şi elogiile cronicarilor. Dispariţia hlamidei, a căciulii uriaşe, a găietanelor şi aplicaţiilor de tinichea constituie realmente dovada materială a străduinţei de a simplifica spectacolul, scoţîndu-l de sub semnul retoricii şi fastului. Această străduinţă se poate discerne şi în îndrumarea anumitor scene, în care se observă dorinţa regizorului de a pătrunde dincolo de suprafaţa strălucitoare a sonorităţii versului.

Vechiul este însă mai tenace decît pare. Numai înlăturînd recitarea ostentativă şi încărcătura somptuoasă în imagine, nu îl învingem definitiv. Iată de ce spectacolul, privit cu atenţie, se dovedeşte încă apropiat de acea manieră pe care dorea s-o infirme.

Faptul se poate observa în primul rînd în scenografie. Ceea ce s-a spus în legătură cu decorurile şi costumele lui Al. Brătăşanu este just, drama lui Vlaicu-Vodă fiind simplificată, redusă la linii mai clare decît în alte puneri în scenă. În această negaţie se recunoaşte, într-adevăr, căutarea unei viziuni mai proaspete asupra substanţei teatrale a textului. Dar care este principiul afirmativ de spectacol pe care îl propune scenografia este mai greu de spus. Nu e lesne să recunoşti pe scenă acea lume primitivă, ţărănească, pe care realizatorii doriseră s-o înfăţişeze publicului. Avem în faţă un ev-mediu destul de sobru, destul de puţin ostentativ, dar în acelaşi timp impersonal, oarecum ageografic şi atemporal. Puţine detalii ne îndreptăţesc să identificăm imaginile de dincolo de rampă ca reprezentări ale Ţării Româneşti în secolul al XIV-lea şi să ne închipuim, privindu-le, nu atît chipul documentar autentic al unui timp istoric foarte îndepărtat, şi practic imposibil de reconstituit, cît climatul spiritual, atmosfera socială şi naţională care să poată justifica desfăşurarea dramei. Subiectul nu se situează într-o vreme uşor de determinat istoriceşte, ci se pierde în negurile legendei ; cu atît mai mult, fantezia scenografului era liberă să compună un univers aparte, în care să poată prinde viaţă istoria lui Vlaicu şi numai ea. Toate spectacolele de inspiraţie

Ilinca Tomoroveanu (Anca) şi Ion Caramitru (Mircea)

www.cimec.ro

clasică ce ne-au încîntat în ultima vreme demonstrau scenografic o idee plastică individualizată pînă în ultimul amănunt, însufleţeau prin decor şi costum un loc şi un timp precis caracterizate, organic legate de evoluţia acţiunii. Mult pomenitele costume de piele ale lui Peter Brook îngăduiau în acelaşi timp recunoaşterea unor siluete simple, familiare ochiului contemporan, şi evocarea unui timp primitiv, sălbatic, expus tuturor dezlănţuirilor naturii şi pătruns de cruzimea fără margini a moravurilor medievale. Patriarhalul Novgorod pentru care luptă Alexandr Nevski, sau întunecatele catedrale şi palate sub bolţile cărora îşi consumă tragedia Ivan cel Groaznic, în viziunea lui Eisenstein, se constituiau în spaţii artistice vii, unice, însufleţite de o idee vizuală de nerepetat, de un climat moral şi social absolut original. Lipsit de personalitate, decorul montării cu *Ulaicu-Vodă* a izbutit să se îndepărteze de convenţia mică orientalizantă, fără să iasă din convenţia mare a unui ev mediu de teatru, cu armuri lustruite, în care simţim butaforia, şi rochii viu colorate, ca în manualele de istorie.

Aproximaţia impersonală, imprecizia se fac simţite şi în interpretare, şi în compunerea de ansamblu a acţiunilor, relaţiilor, conflictelor. În privinţa aceasta, regizorul a avut de întîmpinat şi anumite greutăţi aparte. Puţini actori mai stăpînesc astăzi, disciplinat şi ferm, vechea tradiţie a declamaţiei, dar şi mai puţini şi-au elaborat o modalitate nouă, viabilă artisticeşte, în mînuirea replicii versificate. Ca atare, directorul de scenă avea de luptat şi cu unele copii după maniera emfatică, şi cu reziduurile prozaismului mărunt, şi cu oscilaţiile şi incertitudinile interpreţilor între aceste extreme. Dificultatea pe care am semnalat-o s-a dublat datorită compoziţiei eteroclite a unei distribuţii care cuprinde actori de toate formaţiile şi de toate orientările.

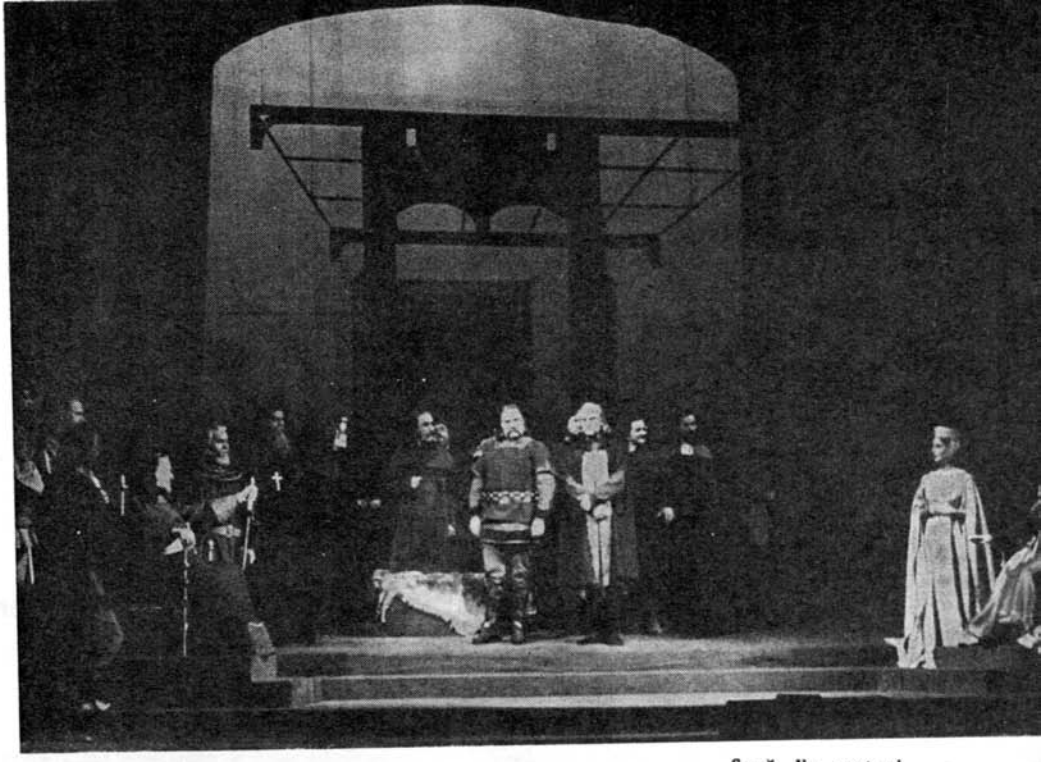
Nu este de mirare deci că, la toate nivelurile listei de personaje, interpretările se arată foarte deosebite, uneori chiar divergente. Artistul poporului George Calboreanu dă anumitor momente din evoluţia eroului principal întreaga greutate a puternicului său temperament dramatic, toată densitatea de viaţă a prezenţei sale masive. În rostirea versului însă, aşa cum s-a mai remarcat, jocul protagonistului amestecă precipitarea şi monotonia, uniformizează monologul, frînge curgerea ideii.

Irina Răchiţeanu-Şirianu impresionează în schimb, în primul rînd, prin frumuseţea unei voci foarte bine lucrate — mlădioasă, puternică, puţin metalică, foarte sensibilă la orice nuanţă. În comportare, personajul Doamnei Clara apare totuşi destul de liniar compus, cu grimase care se vor ameninţătoare sau otrăvite de ură, şi cu momente de calm ostentativ ipocrit. Foarte firesc a fost Gheorghe Cozorici, a cărui ştiinţă de a valorifica rima şi ritmul poetic nu a ştirbit cu nimic adevărul prezenţei eroului său, italianul Palla. Păcat numai că nici regizorul, nici interpretul nu au ţinut seama de vîrsta personajului, căruia i se spune tot timpul „copile". Luptătorul pe care l-am văzut, înzestrat cu farmec discret şi învăluit de o atmosferă puţin misterioasă, era un bărbat în toată firea, şi asta submina unele din situaţiile mult dezbătute în text. (De pildă, e greu să înţelegi de ce trebuie să-l apere pe acest oştean, matur şi stăpîn pe sine, juvenilul Mircea, poate şi mai tînăr decît în text, datorită tinereţii lui Ion Caramitru.)

Cuplul îndrăgostiţilor, reprezentat de Ilinca Tomoroveanu şi Ion Caramitru, a ilustrat şi calităţi şi lipsuri caracteristice pentru actorii noştri tineri. Jucînd simplu, cu o sinceritate puţin stîngace, care pune însă foarte bine în valoare graţia tinereţii, ei s-au arătat nepregătiţi în raport cu dificultăţile pe care le ridică interpretarea unui rol clasic. Ilinca Tomoroveanu a rămas de o corectitudine fără identitate, în toate momentele în care frămîntarea Ancăi ar fi cerut fantezie şi vibraţie sensibilă, pentru creionarea unei siluete nu numai veridice, dar şi de o anumită grandoare poetică a gingăşiei. Ion Caramitru s-a împiedicat amarnic în rostirea versului, alunecînd spre o manieră cîntată, dulceagă, de fiecare dată cînd trebuia să dea curs elanului liric. Acest actor foarte dotat păcătuia şi înainte astfel, iar activitatea sa pe scena Naţionalului, în loc să-l ajute să se elibereze de această tendinţă puţin favorabilă dezvoltării sale, i-a accentuat-o, şi în interpretarea lui Eminescu şi în reprezentarea tînărului voievod Mircea. O voce bogată în inflexiuni şi bine exersată a demonstrat Emil Liptac (cuviosul Nicodim). Vijelioasele apariţii ale lui Dragomir, încredinţate lui Marcel Anghelescu, au cerut o demonstraţie de asprime şi forţă, pentru care acest excelent actor nu are nici un fel de date. Constantin Bărbulescu s-a străduit cu efort vizibil să-l facă pe cavalerul Kaliany demn de antipatia publicului, iar Pavel Nagacevschi nu a ştiut cum să impună în scenă modesta, dar viguroasa şi permanent activa prezenţă a lui Rumîn Gruie.

S-ar fi putut unifica, s-ar fi putut egaliza atîtea deosebiri ivite în atacarea şi compunerea rolurilor? De fapt, distribuţiile omogene ca stil de joc sînt încă rare la noi, ansamblurile distonante fiind frecvente, chiar în spectacolele bune. Unitatea, armonizarea modalităţilor de joc, sudarea colectivă a interpretării sînt încă puncte de

www.cimec.ro



Scenă din spectacol

cîştigat, în cele mai multe din teatrele noastre. Cu toate acestea, acolo unde spectacolul se bizuie pe o idee teatrală unitară şi rodnică, acolo unde concepţia de ansamblu este vie, încărcată de soluţii originale, deosebirile de temperament, formaţie şi înzestrare dintre actori se estompează, intrînd pe făgaşul comun al unui singur fel de a caracteriza personajele. Mai puternic sau mai şters conturate de interpreţi, mai viu sau mai amorf jucate, rolurile se integrează în aceeaşi lume, se definesc unele în raport cu celelalte, se împlinesc într-un joc de relaţii care dezvoltă un limbaj comun. Or, tocmai pe o asemenea compoziţie originală a fiecărui personaj şi a întregului, pe această comuniune estetică între caracter şi ansamblu, se bizuie astăzi, în cele mai bune teatre ale lumii, acţiunea de revitalizare scenică a marilor opere clasice. În lipsa unei asemenea atitudini a regizorului şi a interpreţilor, străbat în scenă vechile modulaţii ale retorismului şi ale pozei, care nu se pot înnoi prin ele înşile, chiar dacă sînt moderate, simplificate ca manifestare exterioară. Astfel de deprinderi s-au făcut cel mai puternic simţite în figuraţia spectacolului *Ulaicu-Vodă*. Aceasta prezenta uniform şi sărac grupuri de actori ce reacţionau mecanic şi superficial, rămînînd inactivi în tot intervalul în care nu aveau text de spus şi dublîndu-şi singurele momente mai vii prin mişcări stereotipe.

Oscilînd astfel între aspiraţia spre nou şi inerţiile vechiului, montarea ne bucură totuşi. Pentru că ne încîntă, în orice ipostază scenică, textul viu şi sincer al dramei lui Davila ; şi pentru că dorinţa de prospeţime, de înnoire merită să fie salutată, chiar dacă drumul spre realizarea acestui deziderat rămîne încă deschis.

Ana Maria Narti

www.cimec.ro

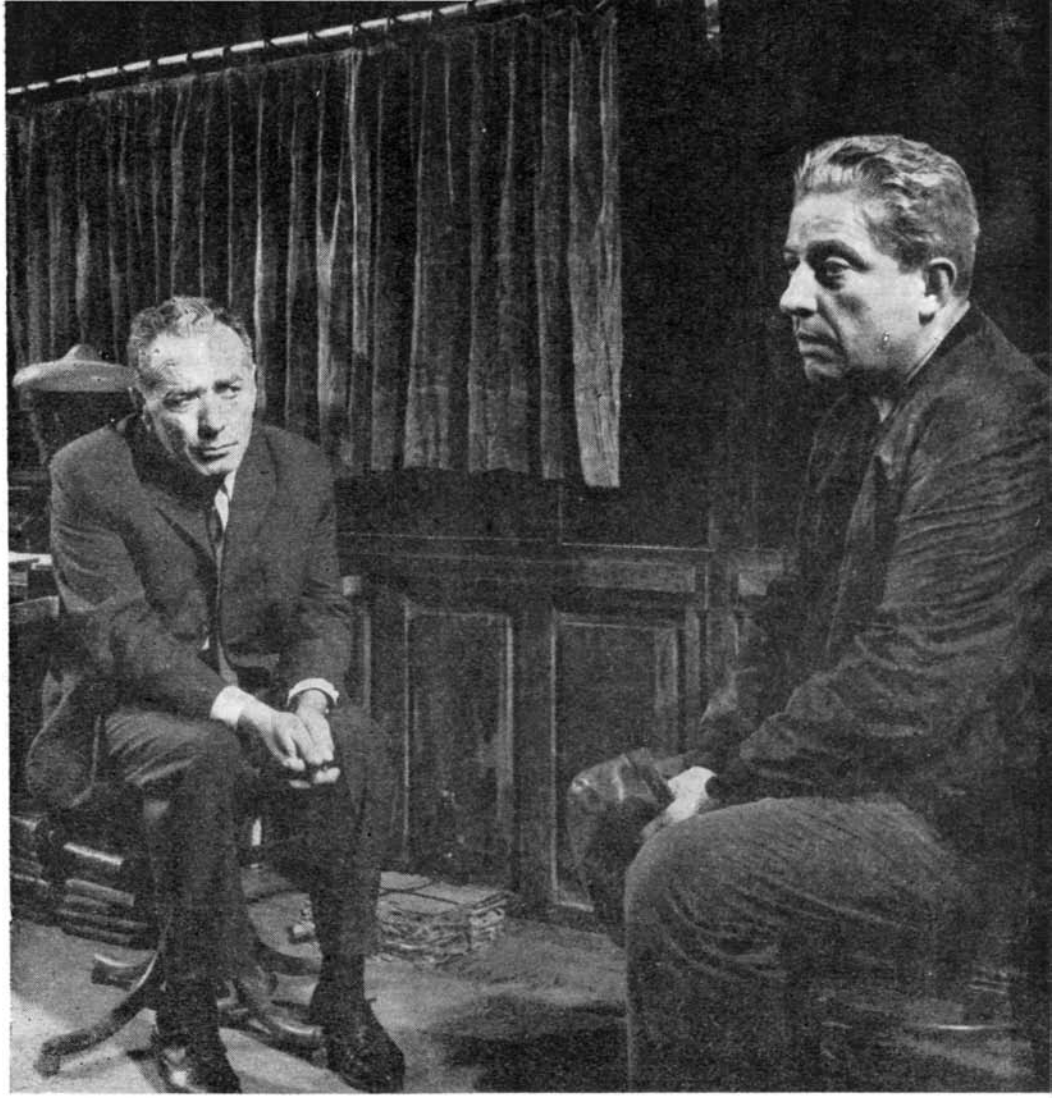
criteriul distribuției

„VEDERE DE PE POD" de Arthur Miller la Teatrul Național „I. L. Caragiale"*

Arthur Miller aparține acelei familii de scriitori pe care îi urmărește toată viața o idee: realitatea, cu sistemul său de fapte și relații, le apare filtrată prin lumina unei unice lentile măritoare; preocuparea revine, în fiecare dintre scrieri, analizată mereu din alt unghi, disecată și recompusă, desigur, în funcție de rigorile subiectului, dar aparținînd nu mai puțin aceluiași fir conducător. Cînd ideea aceasta marchează epoca și societatea, exprimînd o obsesie pînă atunci neformulată, creatorul care i-a dat trup și viață din propria lui substanță vie este un mare artist. Cehov, de pildă — pentru că numele său a fost de multe ori așezat la izvorul pieselor lui Miller — era obsedat de piedicile pe care le vedea în calea împlinirii personalității; trăind într-o societate rău întocmită, în care viețile și talentele se iroseau în monedă curentă, suferind adînc, în ființa lui intimă, pentru fiecare dintre mărunțele tragedii la care asista, el a compus, pagină cu pagină, ca pe un imens mozaic, din toate nuanțele cenușiului, monografia ratării. Miller, desigur, trăiește în alt timp și în altă lume; înrudirea lui cu Cehov nu trebuie căutată nici în sursele de inspirație, nici în mijloace. Mai degrabă e o înrudire de spirit: aceeași capacitate de a resimți, în fiecare fibră, răul înconjurător, aceeași nevoie de a-l exprima iar și iar, definindu-l mereu mai precis, ca pe o durere surdă și sîcîitoare, ce trebuie localizată pentru a-ți putea regăsi liniștea. În jurul lui, oamenii nu mai stau să privească viața scurgîndu-li-se printre degete; dimpotrivă, ei s-au integrat unui ritm trepidant, au învățat să se apere și să atace. Aparent, nu mai sînt neajutorați; cei mai mulți s-au adaptat, și-au construit, ca pe o fortăreață, o

* Regia: Sică Alexandrescu. Decoruri și costume: I. Oroveanu. Distribuția: Gh. Cristescu (Louis); Costache Diamandi (Mike); Chiril Economu (Alfieri); Marcel Anghelescu (Eddie); Irina Gărdescu (Catherine); Tanți Cocea (Beatrice); Emil Liptac (Marco); Alexandru Hasnaș (Tony); Florin Piersic (Rodolpho); Marin Negrea (Întîiul polițist); Igor Bardu (Al doilea polițist).

www.cimec.ro



Chiril Economu (Alfieri) și Marcel Anghelescu (Eddie)

existență în cerc închis ; dincolo de bunurile materiale uneori abundente, aceasta seamănă însă ciudat de puternic cu o existență *în afara* lumii civilizate. Ea se conduce după precepte egoiste, e guvernată de o sferă mai largă sau mai îngustă de interese proprii și se reduce la satisfacerea acestora, uneori prin orice mijloace. Antrenat într-o cursă cu obiective precise, insului nu-i mai pasă de altceva decît de atingerea țelului său ; el dă și ia, cumpără și vinde, nu se sinchisește de soarta celorlalți decît în măsura în care aceștia-i pot servi drept punct de reper în *acest* sistem de coordonate. Legile crîncene ale modului de viață capitalist (căci acesta e numele prozaic al blestemului ce transformă oamenii în fiare și lumea în junglă) se oglindesc în fiecare individ, acțiunea lor dezumanizantă e o eroziune — eroziunea legăturilor dintre oameni. Miller nu scrie despre foame și exploatare ; marea temă a operei lui e mai în adînc. Ea este studiul insului întorcînd spatele colectivității, rupîndu-se de ea și izolîndu-se într-o carapace-

www.cimec.ro

închisoare. În *Toți erau fiii mei*, situația era limpede și evidentă, fiind adusă în dramă din planul realității imediate; actul de desolidarizare era un simplu act de vînzare. Consecințele funeste — moartea unor aviatori — măsurau însă direct dimensiunile trădării. În *Moartea unui comis-voiajor*, relația dintre erou și lume e mai complexă; Willy Loman este în același timp victimă și vinovat, căci e prins în angrenajul implacabil pe care-l divinizează și-l servește nu numai pînă în ultima clipă a vieții sale, dar și dincolo de ea, moartea însăși fiindu-i conformă minciunii pentru care a trăit. Comisul-voiajor nu piere numai pentru că ultimul pic de energie i-a fost stors, ci și pentru că a refuzat să privească adevărul în față, falsificînd mereu tot ce i se întîmpla, pretîndu-se astfel unui conformism social de esență individualistă. Chiar și sacrificiul său final e jalnic, lipsit de noblețe, un ultim act de lașitate într-un șir de greșeli și de compromisuri. Victimele din Salem se trădează una pe alta de frică, uneori pentru că asta satisface interese mai complicate — materiale, de grup, etc. Piesa — model de tragedie modernă de o frumusețe și un echilibru perfecte — disecă trădarea și delațiunea ca fenomen social, cu etica și dogmele sale proprii. Ea face procesul total, de la celulă la organism, al descompunerii normelor morale umane, al transformării acestora în contrariul lor. Este, de fapt — istoria a arătat-o! —, ceea ce se petrece la instaurarea oricărui regim de teroare, care se servește de puterea de a goli noțiunile de conținut, pentru a le crea o accepțiune arbitrară, dar utilă.

În piesele mai recente — *După cădere*, *Incident la Vichy* — dilema se mută, din ce în ce mai accentuat, din tramă, pe planul conștiinței eroului, căruia i se oferă dreptul și obligația de a o soluționa în deplină libertate, în forul dezbaterii sale interioare — opțiunea fiind încărcată, în aceste condiții, de o răspundere mult mai grea. Acum, eroul își analizează, cu o sinceritate necruțătoare, pînă la autosfîșiere, relația cu umanitatea. Ce înseamnă responsabilitate și ce înseamnă vinovăție? Sîntem ținuți să răspundem pentru actele celorlalți? Ne putem desprinde de responsabilitatea colectivă, ne putem considera, în viață, simpli *martori?* Împrejurările mărunte, intime, și altele grave, determinante, se relaționează liber, după fluctuațiile memoriei, în *După cădere*, într-o atît de severă confesiune, încît scapă de sub rigorile comune ale pudoarei și dobîndește o stranie puritate. O replică a Louisei — „eu sînt un om *separat*" — izbește, în unde concentrice din ce în ce mai largi, conștiința lui Quentin; el simte că de aci pornește acoperirea tuturor indiferențelor, lașităților, dezertărilor; a te considera *separat* de celălalt, de ceilalți, sau a te simți *legat, implicat* — iată o dilemă astăzi crucială pentru atitudinea omului în fața evenimentelor. Ea se cristalizează și mai ferm, în *Incident la Vichy*, ieșind din sfera îngust-personală și trecînd în planul larg al vieții sociale, și ajunge la singurul răspuns de autentică noblețe umană: în fața faptelor, omul trebuie să știe să aleagă, trebuie să-și asume răspunderea și să acționeze; singură acțiunea conștientă constituie justificarea locului său pe lume.

În acest univers problematic atît de grav, *Uedere de pe pod* nu stă, desigur, pe locul capodoperei. Dar nici nu este, așa cum o prezintă unii comentatori, o simplă „dramă a patimii", înfățișînd o pasiune neîngăduită, cu felia de viață aderentă. Avem de-a face, dimpotrivă, cu o puternică dramă umană — drama degringoladei morale a unui bărbat solid implîntat în realitate, sprijinit pe un sistem etic simplu dar ferm, în care solidaritatea socială ocupă locul criteriului fundamental; acest om se prăbușește pentru că, răscolit de o iubire de a cărei forță devastatoare nici nu era conștient, săvîrșește un fapt josnic. Denunțul împotriva emigranților este singura pată pe existența lui Eddie Carbone; el are în spate ani întregi de muncă cinstită, înconjurat de respectul și prietenia cartierului, are în docuri o poziție morală cucerită prin merite reale. Toate acestea se destramă însă ca fumul în fața unui singur gest de desolidarizare; telefonînd poliției, Eddie întoarce spatele clasei căreia îi aparține și trece, fără putință de îndreptare, între renegați, între delatori. Consecințele sînt incalculabile; de fapt, el s-a exclus din viață, și o înțelege perfect. De aceea, trezirea e atît de amară: în fața adevărului, chiar și obsesia adolescentei care i-a acoperit orizontul se șterge. Rămas singur, preferă să se sinucidă decît să trăiască ca un vierme, înconjurat de dezgustul public.

Impulsul care declanșează drama este sentimentul lui Eddie pentru nepoata lui, Catherine; e un sentiment covîrșitor, care și-a ieșit din matcă, dar e un sentiment

www.cimec.ro

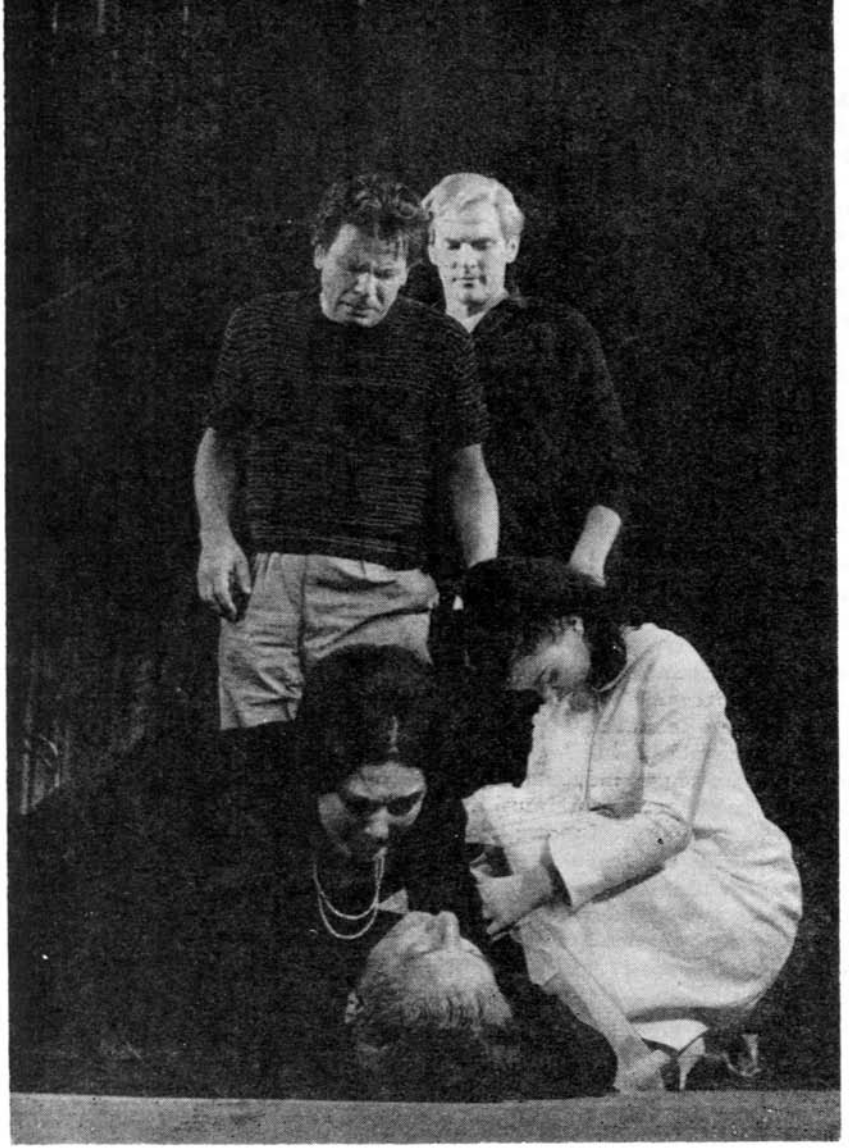
autentic, complex și uman, și nu o pornire din zona patologicului. Eddie e un bărbat în puterea vîrstei, munca aspră i-a stimulat vigoarea virilă ; fata care-i crește în casă e de o feminitate dulce și surîzătoare, e plină de încredere și căldură, dispusă la cochetării inocente, de pisicuță. Permanenta comparație cu trudita, mîhnita Beatrice nu e în favoarea acesteia din urmă. Catherine e o bucurie pentru ochii lui Eddie, o supapă pentru elanurile lui de generozitate. Pînă la amenințarea de a o pierde, care-l obligă să-și clarifice dorințele, trăiește în preajma ei tandru și relativ senin, fericit s-o poată ocroti și certa și amînînd mereu sîcîitoarele explicații cu nevasta, pentru că-i pricinuiesc un tulbure sentiment de vinovăție, a cărui pricină nu stăruie să și-o lămurească. Lui Eddie îi vine foarte, foarte greu să recunoască. Ceea ce ticluiește pe seama lui Rodolpho e numai pe jumătate infamie, căci caută mereu, cu un rest de bună-credință, explicații verosimile pentru antipatia geloasă ce i-o poartă acestuia. Dacă ar exista o singură posibilitate cinstită de a-l înlătura, ar folosi-o bucuros ; abia în ultima clipă, disperat, ia hotărîrea pe care o știe mîrșavă ; și, din această clipă, el e pierdut, definitiv înfrînt.

Interesul major al piesei stă, în primul rînd, în zona umană pe care o explorează, în faptul că mediul colorat, ușor pitoresc, rămîne solid ancorat în normal, în obișnuit, ocolind tentația anomaliilor gratuite. Reprezentarea ei la noi este, dincolo de valoarea nemijlocită, și un gest de consecvență față de creația unuia dintre cei mai importanți dramaturgi contemporani, un preludiu și o bună legătură către ultimele sale scrieri, anunțate, tot pentru această stagiune, de Teatrul Mic și de Teatrul de Comedie.

Spectacolul Teatrului Național (regia — Sică Alexandrescu) este compus cu multă grijă pentru echilibrul întregului și pentru amănunt. El se desfășoară după aceeași riguroasă logică a valorificării maxime a potențelor actoricești, care călăuzește în general reprezentațiile primei noastre scene, prilejuind momente de intensitate emoțională frumos grupate într-o curgere armonioasă. El propune însă un anumit unghi de vedere asupra piesei : drama este aici strict înscrisă cadrului intim, punțile ei cu exteriorul sînt rupte. Spectacolul face o descriere minuțioasă a aspectelor suferinței *sentimentale* a lui Eddie, cu tulburările pe care aceasta le aduce în familie : irascibilitatea Beatricei, agitația lui Rodolpho, amărăciunea rezervată a lui Marco. Dar — fiind exclusiv sentimentală — însăși suferința aceasta e înmuiată, îndulcită, lipsită de vigoare. O figurație concepută ca un cor mut, devenită importantă prin însuși faptul aducerii ei în scenă, asistă, rece și absentă însă, la cele două momente în care conflictul explodează, ieșind dintre pereții casei. Erau exact momentele în care drama s-ar fi putut integra într-o lume, ar fi putut reflecta pulsul acesteia (de altfel, acesta este motivul pentru care Miller aprecia în mod deosebit montarea lui Peter Brook, în care drama se întrețese cu viața celulei sociale în care se petrece, drept cea mai revelatoare și mai bogată în sensuri dintre cele pe care le-a cunoscut piesa). Ceea ce nu se întîmplă : între protagoniștii din locuința-cochilie și lumea dinafară, raporturile sînt cele dintre tablou și ramă. Un dispozitiv aduce la rampă pe avocatul-comentator, pentru timpul strict al interludiilor sale, marcînd astfel situația sa exterioară întîmplărilor ; modul cum el își rostește comentariile subliniază anticipat destinul tragic al personajului central, estompînd caracterul erorii sale. O atmosferă de fatalitate plutește în scenă, prefigurînd desfășurarea evenimentelor. Se creează astfel o incontestabilă tensiune dramatică, dar ea se referă exclusiv la sfărîmarea celulei familiale, la dezolarea casei în care au pătruns moartea, dușmănia, poliția. Evoluția cazului de conștiință rămîne în mare parte în afara spectacolului ; aceasta limitează unghiul de trimiteri, „închide" piesa. Pe de altă parte, lipsită fiind de ceea ce formează substanța problematică a întregii opere a lui Miller și fiind în acest fel scoasă din context, scrierea apare spectatorului — nevoit s-o recepteze astfel — tocmai drept ceea ce nu e : o dramă a patimii oarbe. Dar astfel de scrieri există nenumărate în literatura de teatru, și scena noastră nu le oferă găzduire, pentru simplul motiv că și-au epuizat potențialul de interes pentru spectacolul modern ; așa că a reduce la acest numitor o piesă care vizează mai adînc și mai departe e un punct de vedere destul de sărac pentru un teatru angajat, deprins să sondeze în profunzimea straturilor de întredeterminări pe care se clădește complicata existență socială a lumii contemporane.

Spectacolul reunește un grup de actori excelenți, de o mare popularitate, în frunte cu artistul poporului Marcel Anghelescu. El compune rolul cu binecunoscuta-i putere

www.cimec.ro



Tanți Cocea (Beatrice), Marcel Anghelescu (Eddie), Irina Gărdescu (Catherine).
In planul II : **Emil Liptac (Marco) și Florin Piersic (Rodolpho)**

de dăruire, cu credință, cu infinite resurse pentru gama nuanțelor psihologice, creînd un personaj cu un adevăr de viață particular, de o tristețe răscolitoare, căruia nu i s-ar putea reproșa decît că se dezvăluie prea devreme. Dar... „una este *Vedere de pe pod* cu Raff Valone în rolul lui Eddie, alta este dacă în acest rol apare Marcel Anghelescu" — cum se spunea într-una din cronicile spectacolului apărute în presă. Nu se poate să nu subscrii la adevărul acestei observații (chiar dacă, personal, admir întotdeauna discreția învăluitoare a marelui nostru actor) ; trebuie însă adăugat că nu orice schimbare de accente e posibilă și de dorit. Pentru că prezența sa în spectacol, mai ales în raportul cu

www.cimec.ro

Florin Piersic (Rodolpho), înclină balanța relațiilor piesei într-o altă direcție decît au fost ele concepute. Astfel, cu sau fără voia actorului, în relația cu Catherine apare o nuanță paternă, care contrastează nepotrivit cu atracția pentru fată; ascendentul și autoritatea față de Rodolpho sînt sensibil compromise prin inferioritate fizică față de un personaj ținut să fie fragil, adolescentin, ușor efeminat; este de asemenea evident că personalitatea explozivă, bărbătească, a lui Florin Piersic nu încape în acest tipar prea strîmt, că actorul se chinuie să-și reducă amploarea mișcărilor pînă la poziții nefirești și-și silește glasul pînă la tonuri neplăcute; ceea ce lezează grav farmecul obligatoriu al personajului, în ciuda farmecului real al actorului.

Evident, orice reproș ar fi aici nedrept. Dar, de data aceasta, asemenea inadvertențe de distribuție — întîlnite și în alte montări — pot fi discutate cu toată sinceritatea, întrucît calitatea actorilor vizați este înafara discuției. Nu e vorba, aici, de capacitatea de a expune cu virtuozitate interpretativă o anumită partitură, sau chiar de a compune cu migală universul unui caracter; teatrul realist a introdus în ultimul timp o nouă exigență: aceea a credibilității. Nu o credibilitate exterioară, de gest și comportare, un chip conturat după indicațiile unui barem, apartenența la un „tip" — sumă a unor însușiri ducînd la realism plat, i se cere actorului; ci un complex adevăr psihologic, o anumită densitate specifică, prin care prezența sa să statornicească un anume echilibru, să realizeze acel raport de forțe just și să se integreze într-o relație necesară. Căci actorul nu este în spectacol o unitate izolată, ci semnifică în funcție de partener, de împrejurare. Poate că este aici și influența filmului, care a impus adevărul personajului și al relației ca pe un criteriu de prim rang; cert este însă că, dacă înainte un maestru al declamației era urmărit de public pentru darul său luat ca atare, astăzi n-ar mai fi acceptat, de pildă, un Romeo bătrîior și chel, chiar dacă intrepretul ar fi un mare actor; pentru că atunci inconștiența juvenilă a eroului nu s-ar mai îndreptăți, transformîndu-se, prin intermediul imaginii scenice, într-un cabotinism dezgustător, astfel alterîndu-se însăși substanța eroului. Și dacă exigența aceasta funcționează în fața partiturilor clasice, ea devine cu atît mai imperioasă în ceea ce privește repertoriul modern: denaturarea datelor de bază ale unui erou schimbă aici raporturile piesei, modifică conflictul.

Teatrul Național dispune de o trupă foarte bogată și variată, care poate acoperi aproape orice necesități; totuși, chiar în aceste condiții, o distribuție cum este cea pentru *Uedere de pe pod* nu e ușor de alcătuit: există o experiență a rolurilor cu o anumită biografie pe care puțini actori o posedă. Poate că, într-un caz izolat, o asemenea eroare nu înseamnă nimic; dacă o discutăm este pentru că acest criteriu al distribuției optime pare să fi trecut în ultimul timp în subsidiar: căci ce altceva indică salturile pe care titlurile le fac, în această toamnă, din repertoriul unui teatru într-al altuia, în funcție doar de interesul pe care-l trezesc directorilor de scenă, ce și le dispută cu mai multă sau mai puțină eleganță? Unii oameni de teatru consideră criteriul drept depășit; practica spectacolului dovedește însă contrariul, și destule idei regizorale subtile se denaturează pe drum, pentru că s-a uitat că ele se materializează în actor — și nu în orice actor verificat ca bun, ci uneori numai într-unul anume.

Cel mai aproape de personaj rămîne, în acest cadru, Tanți Cocea, care joacă sobru, concentrat, cu accente patetice de o foarte bună calitate, poate cu o prea acuzată distincție față de condiția modestă a Beatricei. La foarte tînăra Irina Gărdescu sînt deopotrivă evidente autentica înzestrare și totala lipsă de profesionalism: ea compune greșit și stîngaci acele momente ce i-ar fi mai la îndemînă prin date, pentru a surprinde prin emoția spontană, încărcată de dramatism, din scenele grave ale maturizării, în care amintește promițătorul ei debut cinematografic.

Jocul lui Chiril Economu, limpede și plin de siguranță, nu se eliberează de o anumită uscăciune. Rezolvarea personajului este, e drept, foarte dificilă: e rolul cel mai sărac în dramatism și cel mai bogat în semnificații caracteristice universului scriitorului — rolul celui care „rămîne martor". El vizează toate acoperirile legale, toate justificările morale; în spectacol însă, toate acestea nu izbutesc să se integreze, avocatul figurînd uneori ca o prezență superfluă.

Ileana Popovici

www.cimec.ro

DÜRRENMATT:

„Grotescul este un paradox estetic, chipul a ceva fără chip"

FIZICIENII

LA TEATRUL DE COMEDIE *

Într-un volum de meditații filozofice, renumitul fizician, „părinte și martir al bombei atomice", Robert Oppenheimer reproduce o scrisoare a lui Thomas Jefferson adresată unui tînăr savant.[1] Cuvintele scrise în ziua de 18 iunie 1799 dobîndesc o semnificație deosebită pentru oamenii de știință din a doua jumătate a secolului nostru. „Ideea că spiritul uman e incapabil de noi progrese — scria Jefferson —, teză pe care actualii despoți ai lumii se luptă s-o propage, o consider drept o lașitate incalificabilă. Și faptul că noua generație (de savanți — *n. n.*) poate fi capabilă să ridice o mînă paricidă, atentînd asupra libertății și științei, mi se pare un fenomen atît de înspăimîntător încît nu-l pot plasa printre lucrurile posibile în timpul nostru și în țara noastră." Un secol și jumătate mai tîrziu fenomenul înspăimîntător s-a produs și mîna paricidă de care se temea Jefferson, înarmată cu cea mai îngrozitoare armă și totodată — ironie a sorții — strălucită creație a minții omenești, a atentat la viața a sute de mii de oameni, aruncînd o pată rușinoasă asupra muncii savanților atomiști. Epoca noastră, supusă presiunii unor realități teribile — experiența ultimului război, lagărele sale de exterminare, explozia primelor bombe atomice, continua amenințare cu distrugerea nucleară —, era firesc să-și afle în teatru un reflex artistic corespunzător.

Dramaturgia lui Dürrenmatt s-a dedicat cu exclusivitate epocii noastre, pe care o analizează direct sau parabolic. Teatrul său, contradictoriu și insolit, e radiografia acestei realități tulburătoare. Imaginația și sensibilitatea sa acută nu sînt preocupate să dea răspunsuri, ci în primul rînd să avertizeze. Tulburătoare și ele prin expresia lor inedită, prin grotestul personajelor și situațiilor, prin paradoxele gîndirii, piesele lui Dürrenmatt neliniștesc, irită, uimesc și se constituie, la un loc, într-un tablou al lumii contemporane, în formele ei absurde: jocul iresponsabilității, acțiunea legilor arbitrare, continua degradare a valorilor etice ale lumii occidentale.

Dürrenmatt este un scriitor obsedat de temele actualității, realitatea fiind denunțată cu un sarcasm de cele mai multe ori feroce. Cu *Fizicienii*, scriitorul nu părăsește expresia grotescă, tonul sarcastic, dar se angajează direct într-o problemă capitală a zilelor noastre. De fapt, e inexplicabil de ce literatura și, îndeosebi, teatrul au abordat atît de timid drama oamenilor de știință — care, pătrunzînd în tainele microcosmului, au dezlegat totodată forțe uriașe capabile să schimbe, într-un sens sau altul, fața lumii —, dramă care a constituit și constituie un nesecat izvor de articole și studii publicistice. Azi, „oamenii de știință sînt asemenea regilor din antichitate, eroi de tragedie. Dacă Shakespeare ar fi scris *Hamlet* în deceniul nostru, el nu l-ar fi făcut prinț, ci fizician atomist", notează un cunoscut ziarist austriac, autorul unei pasionante cărți despre creatorii fizicii atomice. Acești „prinți ai științei", distruși moralicește de ideea culpabilității față de omenire, măcinați între răspunderea față de progresul științei și soarta globului, torturați de întrebări capitale ale conștiinței lor, pe de o parte, ale unor comisii pentru cercetarea loialității, pe de alta, sînt eroii acestei mari piese, care se

---

* Regia: Lucian Giurchescu. Decoruri și costume: Dan Nemțeanu. Distribuția: Florin Scărlătescu (Moebius); Mircea Șeptilici (Newton); Mihai Pălădescu (Einstein); Mircea E. Balaban (Oscar Rose); Ștefan Tapalagă (Richard Voss); Marin Moraru (Blocher); Dumitru Popescu (Guhl); C. Băltărețu (Uve Sievers); N. Turcu (Medicul legist); M. Soare (Mc. Arthur); P. Donos (Murillo); Nineta Gusti (Doctor Mathilde von Zahnd); Liliana Țicău (Monica Stettler); Tilda Radovici (Lina Rose); Dorina Done (Martha Boll).

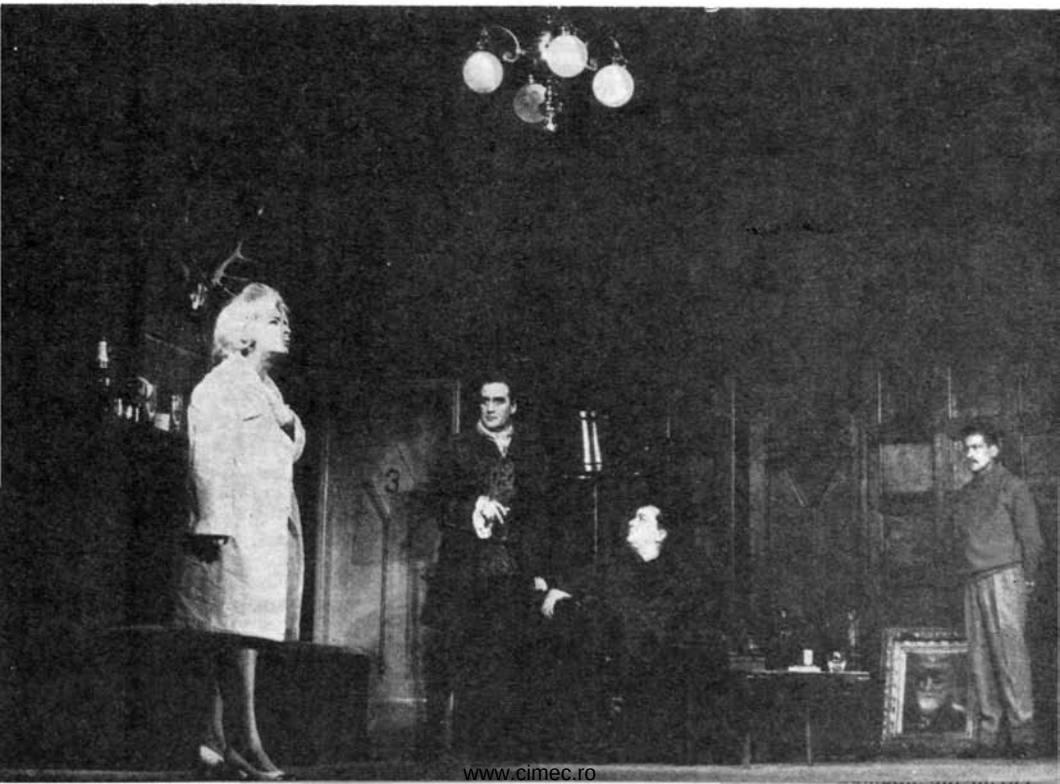
[1] *Scripta Mathematica I*, „La science et le bon sens", Gallimard, 1959.

www.cimec.ro

numește atît de simplu : *Fizicienii*. Răsună în ea replici care se pot constitui ca sentințe sau postulate : „în zilele noastre, orice geniu are datoria să se rateze", „curajul a devenit o crimă", „azi știința a devenit înfricoșătoare ; cercetarea, primejdie ; cunoașterea moarte". Aceste replici le spune Moebius, „cel mai mare fizician al tuturor timpurilor", prototip al savantului conștient și responsabil față de destinele umanității. Eroii piesei își mărturisesc neliniștea, proclamă dorința de a revoca cuceririle științei și îndoiala în valorile etice ce le prezidează. Moebius nu a ales masca nebuniei ca Hamlet pentru a afla adevărul, ci pentru a-l tăinui. Prizonieri — unii din propria lor voință, alții prinși în propria lor capcană — și toți complici întru o „vină tragică", situația fizicienilor conține în sine un dramatism puternic, istoric. Alternativa ce și-o propun e irevocabilă : „ori vom dispărea noi din memoria oamenilor, ori vor dispărea toți oamenii de pe pămînt".

E limpede că Dürrenmatt nu a oferit eroilor săi soluția ieșirii din impas, deși a marcat acest impas. Scriitorul a sesizat — și nu numai în *Fizicienii* — răzvrătirea, sila celor dezgustați de Occidentul modern ; în aceeași măsură însă, aici își manifestă clar poziția sa de „revoltat și nu revoluționar", refuzîndu-le răspunsul, drumul care să-i scoată pe acești intelectuali din fundătura în care au intrat. „Încercările singulare de a rezolva pe cont propriu ceea ce se referă la întreaga omenire trebuie să fie condamnate la eșec" — notează dramaturgul în reflecțiile sale. Această poziție explicită acuză, chiar din punctul de vedere al autorului, tentativa sinucigașă, aventura paradoxală a fizicianului îngrozit de descoperirile sale științifice. Dramaturgul înspăimîntat, așadar, de soarta omului azi, preocupat de contradicția reală dintre umanism și cuceririle științei în lumea capitalului dominată de legi haotice, iraționale, și-a situat eroii într-o capcană fără ieșire. Savantul, văzut ca o ființă singulară și singuratică, e complet desprins de solul realităților sociale și istorice, într-un vid lipsit de orice perspectivă. Alternativa solidarității reale a oamenilor de știință, ideea folosirii uriașelor energii ale atomului în scopuri pașnice, pentru progresul și înnobilarea umanității, nu apar în nici o replică. Dar, dominată de *ideea responsabilității*, piesa *Fizicienii*, închizînd drama acestor ciudați oameni normali, deschide în fond dezbaterea în jurul acestei importante probleme a prezentului, solicitînd spectatorilor răspunsuri constructive, eficiente în dialogul dintre scenă și sală.

Nineta Gusti (Mathilde von Zahnd), Mircea Șeptilici (Newton), Florin Scărlătescu (Moebius) și Mihai Pălădescu (Einstein)



www.cimec.ro

De ce o asemenea piesă, scrisă sub imperiul neliniștii pentru soarta lumii, are aparența unui joc grotesc, conceput după regulile farsei polițiste, într-o aglomerare de situații paradoxale, și e subintitulată comedie ?

Dürrenmatt, care teoretizează mult pe marginea pieselor sale, a sesizat într-un studiu ineficacitatea tragediei pe scena contemporană. „Publicul, azi, nu poate fi sensibil decît în fața comediei... Prin rîs se descoperă libertatea omului, prin plîns se manifestă constrîngerea sa ; noi sîntem obligați să ne arătăm libertatea, căci tiranii acestei planete se tem doar de un singur lucru : de batjocură, de zeflemea."

Deriziunea tragicului, care-l preocupă pe scriitor în studiile sale teoretice, se exprimă plastic și concret în text. Există în *Fizicienii* două mari momente tragice, care îmbracă un aspect grotesc și în consecință comic. Închis de 15 ani în sanatoriul de alienați mintali, savantul Moebius a renunțat la familie, la orice satisfacție personală, pentru binele umanității ; soția sa, recăsătorindu-se, pleacă pentru totdeauna cu cei trei copii spre Oceanul Pacific. În actul I are loc ultima întîlnire dintre erou și familia sa. Această situație real-dramatică, apăsătoare, e tratată într-o manieră proprie, burlescă : copiii cîntă disciplinat din flaut, pastorul — noul soț — recită psalmii lui David, soția lăcrimează înduioșată în fața frumuseții sentimentelor ce-i copleșește pe toți, iar Moebius, simulînd delirul pentru a le părea odios și a ușura despărțirea, e pentru prima oară sincer, explodînd într-o răscolitoare profesiune de credință. Toți cred că „nebunul are o criză", „împachetarea" spre insulele Mariane se precipită într-un vîrtej de acțiuni caraghioase, menite să disimuleze o realitate dureroasă, amară. Un alt moment cu semnificații tragice și tratat de asemenea în burlesc găsim în actul II. Porniți la vînătoarea de minți luminate, doi mari fizicieni simulează nebunia, dîndu-se drept Newton și Einstein ; pînă aici nimic paradoxal. Dar acești profesori, descoperitori ai unor mari adevăruri din natură, se comportă ca spionii de rînd : savanții sînt gata să se ucidă în duel, pentru a-l răpi pe Moebius. Această lovitură de teatru caricaturizează o anume realitate din timpul celui de-al doilea război mondial : tragediile și procesele de conștiință care au zdruncinat familia mondială a fizicienilor.

Drama grotescă a fizicienilor e sumbră. Deznodămîntul, în fond — tragic, e absurd. Cortina cade peste un cer închis — pîndit la orizont de flăcările unei uriașe ciuperci. Jertfa atomiștilor s-a dovedit inutilă, opțiunea zadarnică, acceptarea claustrării rizibilă. Fisiunea atomului nu poate stăvili reacția în lanț și, odată zămislite, cuceririle științei nu mai pot fi revocate. Indiferent de valoarea protestului individual al lui Moebius, sau de pactul colectiv al celor trei fizicieni, cea mai îngrozitoare armă a încăput, în adevăr nebunește, pe mîna unei „psihiatre", stăpînitoare a trustului mondial al genocidului. Trustul va cuceri sistemul solar, va pătrunde în cețoasa constelație a Andromedei. Viziunea finală e apocaliptică, globul nostru devine „un deșert albăstrui și incandescent, rotindu-se fără scop și fără oprire, în veci stea mică și radioactivă..." Metafora lui Dürrenmatt e transparentă. Lumea reală a devenit un teren de expansiune a nebuniei, singurii oameni normali cunoscători ai adevărului fiind claustrați și obligați la tăcere ! Singurii oameni normali, ridicol solidari în intenția lor neputincioasă de a salva omenirea de dezastru, de rezultatul funestelor lor descoperiri geniale, sînt neputincioși, imobilizați. Pesimismul învăluie piesa și tonul sarcastic transformă drama fizicienilor în farsă — farsa sinistră pe care Mathilde von Zahnd le-o joacă lui Moebius și colegilor săi. Această dramă este atît de macabră încît declanșează obligatoriu o reacție. Rîsul spaimei — hohotul nervos al spectatorului contemporan — în care deslușim, alături de înfiorare, și hotărîrea de a acționa. Nu întîmplător scriitori pesimiști, ca Dürrenmatt, sau disperați, ca Samuel Beckett, nu lasă alt mijloc de salvare eroilor lor nenorociți decît sarcasmul dureros, în drojdia căruia cauți totuși ceva tonic, înviorător. Prin subtilul joc al dialecticii, negația se transformă în afirmație. Rîsul în fața situațiilor atroce denotă puterea omului asupra „destinului batjocoritor" și este implicit un elogiu adus umanității. Scriind această piesă în anul 1960, autorul a abandonat, pentru prima oară, o anumită rezervă civică, a dat deoparte elementul parabolic pentru a viza direct. „Piesa mea constituie *un avertisment,* deoarece consider că problemele actuale, oricît de complicate ar fi ele, pot fi rezolvate pe calea eforturilor reunite." Avertismentul este puternic și ceea ce pare pesimism, scepticism dizolvant, angoasă, se arată, la o cercetare mai atentă, ca unică modalitate proprie acestui scriitor de a preveni și mișca conștiințele : prin ducerea demonstrației pînă la ultima ei consecință logică. *Fizicienii* nu are însă nimic din uscăciunea și tezismul unei demonstrații, ideea exprimîndu-se prin situație teatrală.

S-a vorbit mult despre simbol în legătură cu teatrul lui Dürrenmatt. Simbol sau alegorie, parabola constituie maniera predilectă de exprimare a scriitorului, deși perso-

www.cimec.ro

Mircea Şeptilici (Newton)

Florin Scărlătescu (Moebius)

najele „fabulelor" sale nu provin din fauna zoologică, ci dintr-o tristă degradare a speţei omeneşti. „Bătrîna doamnă", scheletică şi descompusă, toată în proteze, care pleacă din Güllen purtînd triumfătoare sicriul cu trupul lui Ill, această figură de coşmar a teatrului modern, simbol al „diavolului galben" ce domină şi guvernează lumea, apare şi aici. De astă dată are chipul unei bătrîne fecioare cocoşate, de profesie psihiatru, o dementă ce îngrijeşte bolnavi sănătoşi. Şi ea părăseşte scena închizînd uşa unui cavou — sanatoriul ei somptuos — în care zac cadavrele însufleţite ale celor trei fizicieni. Deznodămîntul nu apare nici aici ca o fatalitate implacabilă, ci ca urmarea logică a voinţei acestui monstru, simbol al unei lumi alienate.

Dürrenmatt atribuie teatrului (deopotrivă dramaturgiei şi spectacolului) două ipostaze: „Pe de o parte găsim teatrul-muzeu, pe de altă parte un cîmp experimental ce-l îndeamnă pe scriitor spre noi îndatoriri, spre noi probleme de stil." Dramaturgia sa — în nici un caz operă muzeistică — este acest *cîmp experimental,* în care dramaturgul şi regizorul pot defrişa necontenit strat după strat...

Pe scena Teatrului de Comedie, *Fizicienii* este un spectacol grav ca tonalitate, clar în sensuri, echilibrat. Inventivul regizor Lucian Giurchescu, a cărui reputaţie în crearea reprezentaţiilor de mare vervă şi suculenţă comică e bine stabilită, a optat pentru relevarea filonului grav al piesei. Virtuos al situaţiilor „de comedie", pasionat al ritmului năucitor, Giurchescu a renunţat acum la aceste atuuri proprii. Actul I începe şi sfîrşeşte cu un cadavru, dar atmosfera scenică nu şochează, în aer nu pluteşte nimic straniu, neliniştitor, nici un amănunt ciudat nu izbeşte, deşi cîte o uşă se deschide uneori singură, cu un scîrţîit lugubru, şi Newton (Mircea Şeptilici) simulează nebunia „groasă". Regizorul s-a străduit să se ascundă în spatele dramaturgului, lăsînd textul să se desfăşoare, fără a interveni cu metafore şi surplus de idei scenice. În spectacol se întîlnesc şi interpretări actoriceşti revelatorii prin concepţie şi expresie. Florin Scărlătescu (Moebius) aduce accentul întregii reprezentaţii pe drama fizicianului. Acest Moebius apare ca un ins sceptic, profund dezgustat de viaţă, de sine însuşi. Dezabuzat, el şi-a închinat ultimii ani ai vieţii unui singur scop: de a distruge sistematic creaţia propriei sale minţi geniale. Personajul, în perpetuă dilemă cu sine însuşi şi

www.cimec.ro

societatea, este jucat cu multă sobrietate, nuanțat. Scena în care Moebius se caracterizează cel mai bine este acea faimoasă întîlnire cu familia. Florin Scărlătescu apare, la început, plictisit în fața acestei îndatoriri convenționale ; emoția, iritarea cresc concomitent, și invocarea regelui Solomon și a „versetului" său apocaliptic țîșnește spontan, cu un tremur interior, cu scrîșnetul de dezgust al omului scîrbit de filistinism, ipocrizie, falsa cucernicie, falsele sentimente. Trebuie spus că în această scenă, Tilda Radovici, interpreta „bunei Lina", a izbutit o admirabilă schiță portretistică, exact tipul femeii mărginite și stupide, impenetrabile atît la dramatismul cît și la ridicolul situației. Una din cele mai interesante reușite actoricești ale spectacolului, dacă nu chiar cea mai interesantă, aparține Ninetei Gusti. Inteligent distribuită în rolul Mathildei von Zahnd, pe un registru total diferit de interpretările ei obișnuite, Nineta Gusti compune luciditatea, șiretenia rafinată a psihiatrei, a cărei demență e limpede orientată spre satisfacerea monstruoasei sale sete de stăpînire. Nineta Gusti nu insistă asupra compunerii detaliilor fizice, a anomaliei patologice, ci dezvăluie eroziunea interioară a acestui personaj robust, ce degajă o demențială forță de acaparare. Izbucnirea schizofrenică din ultima scenă, răsturnînd toate datele jocului, a fost pregătită de actriță ca o consecință firească a întregului comportament. Această nebunie reală — poate și aparentă — este în primul rînd logică, copleșind nu prin manifestări stranii, ci, dimpotrivă, prin calculul laborios împlinit al unei forțe care, precum spuneam, e demențială prin nemărginita sete, dorință și putere destructivă.

Sobrietatea regizorului a dat montării un caracter distins. Giurchescu are un merit real prin faptul că nu a acoperit sensurile pesimiste ale piesei, că nu a căutat să aducă în scenă tonuri optimiste, un suport „constructiv", o alură „eroică", că nu a supralicitat „lupta" fizicienilor, atribuindu-le intenții inexistente în text ; ci că, dimpotrivă, a arătat clar, explicit, neliniștea, întrebările, îndoielile care le devastează existența, ridicolul pactului lor tîrziu și inutil. Dürrenmatt însuși scria despre această piesă, recunoscîndu-și într-un fel limita ideologică în fața scepticismului soluției : „desigur, cel ce vede lipsa de rațiune și disperarea acestei lumi poate fi cu adevărat deznădăjduit. Dar această deznădejde nu este consecința *acestei lumi,* ci răspunsul *lui.* Există și un alt răspuns : să nu-și piardă nădejdea..." O prejudecată care a acționat în unele din spectacolele noastre cu piese din dramaturgia occidentală era „corectarea" limitelor sau erorilor din gîndirea scriitorilor respectivi. Uneori apăreau pe scenele noastre „perspectiva" optimistă, soluția, punctul nostru de vedere, văzut vulgarizat și simplificator, în ciuda textului, și uneori chiar împotriva lui. A fost rodul unei greșeli comune, atît a regizorilor care au „corectat", cît și a criticilor care au apreciat aceste „corecturi". Lucian Giurchescu nu a alterat ideile lui Dürrenmatt și a prezentat drama

Ștefan Tapalagă (Richard Voss) **Mihai Pălădescu (Einstein)**

www.cimec.ro

fizicienilor așa cum a vrut-o autorul, un joc absurd și trist, dirijat de bagheta unui nebun. Fidelitatea în fața fondului de idei al operei, act de cultură teatrală, completat cu o explicitare limpede a textului — în cazul de față semnalăm ținuta și conținutul programului de sală, mic ghid menit să înlesnească cu adevărat spectatorului pătrunderea în universul autorului —, obligă publicul să reflecteze la răspunderea oamenilor de știință.

Plecînd de la *Fizicienii*, ne-am gîndit însă din nou la modul în care este în general interpretat Dürrenmatt pe scenele noastre. Nu e vorba de mici neîmpliniri, de un ritm mai mult sau mai puțin alert, de „forma" unui actor sau a altuia... E o problemă de stil — dacă vreți, de „cheia" în care este scrisă partitura. De fapt, această cheie nu e lesne descifrabilă, teatrul lui Dürrenmatt, ca și o întreagă tendință a dramaturgiei moderne, caracterizîndu-se prin ambiguitatea registrului dramatic. Tocmai acest caracter ambiguu — jocul „dublu", pendularea între adevăr și mască, imperceptibila demarcație între demența simulată și cea reală, acel sentiment inefabil născut din comprimarea situației tragice într-o grimasă — lipsește din scenă ; după cum e absent alt element inefabil, greu de cîntărit în cuvinte. Să-l numim caracterul paradoxal, ce nu poate fi disociat de un montaj specific, de alternanța momentelor burlești cu cele tragice, de trecerile rapide de la farsă la meditația filozofică, de la hohotul de rîs la crisparea dureroasă. Firește, observațiile de mai sus nu sînt ecoul numai al acestui spectacol. Repertoriul modern contemporan care se joacă pe scenele noastre — și ne gîndim la Dürrenmatt, Frisch, Eugen Ionescu și alții pe care nu-i jucăm încă — presupune din partea creatorilor spectacolului o disciplină artistică riguroasă, o știință specială de a da relief vizual, concretețe, unor personaje care nu sînt caractere în sensul clasic al noțiunii, ci idei, unor situații ce dețin nemijlocit un simbol. „Grotescul — spune Dürrenmatt — este un paradox estetic, chipul a ceva fără chip..." Transpunerea în scenă a acestei „figuri fără figură" presupune un exercițiu îndelungat, o frecventare aprofundată a acestei dramaturgii radical diferite, în expresia ei, de realismul critic, de pildă. În general, spectacolele Dürrenmatt montate pe scenele noastre nu și-au găsit încă tonalitatea, expresia teatrală corespunzătoare acestui univers artistic atît de original. Dürrenmatt este un scriitor cu foarte multă imaginație. Max Frisch spunea, printr-o butadă nu lipsită de adevăr, că fantezia confratelui său elvețian este atît de luxuriantă, încît el ar putea sucomba într-un „atac de imaginație".

În *Fizicienii* se petrec în scenă prea puține acțiuni menite să particularizeze în afara dialogului situația respectivă. E adevărat că decorul inspirat al scenografului Dan Nemțeanu aduce o contribuție însemnată la localizarea și atmosfera acțiunii. Salonul întunecat, aristocratic, cu un mobilier masiv, de epocă, și stranii uși albe de spital, sugerează opulența, rafinamentul, dar și cruzimea acestui singular penitenciar. Dar personajele de prim-plan, ca de pildă Newton, în interpretarea lui Mircea Șeptilici, și în special Einstein, în cea a lui Mihai Pălădescu, nu și-au găsit încă „figura" ; actorii n-au găsit consecvent „cheia" rolului, acele amănunte inspirate, care dau o viață particulară personajului, un chip propriu, de neconfundat. Supără în general neutralitatea prezențelor actoricești, replicile care trec albe, impersonale. Cînd actorul rostește : „Eu am stabilit formula $E = mc^2$, cheia transformării materiei în energie. Iubesc oamenii și-mi iubesc vioara, dar tot pe temeiul descoperirii mele a fost realizată și bomba atomică...", ca pe o replică oarecare, fără să dubleze spusele, cu emoția, neliniștea, frămîntarea fizicianului copleșit de o vină tragică, textul nu capătă incandescența necesară, nu e dramatic. Nefiind dramatic, nu e polemic ; nefiind polemic, nu zguduie, nu irită și, prin urmare, nu avertizează.

Mulți dintre actorii noștri au învățat și știu cum să interpreteze modern clasicii ; cum să dea o nouă viață spirituală eroilor lui Shakespeare, cum să stilizeze personajele commediei dell'arte, dîndu-le un relief actual, dar sarcina de a da viață și veridicitate artistică unor eroi ce poartă frămîntările lumii contemporane e mai dificilă, tocmai pentru că ne par prea familiare. Dramele gîndirii moderne — așa cum apar în creația acestui dramaturg, ce acoperă tragicul cu un zîmbet chinuit, grotesc, alegîndu-și această formă singulară de exprimare pentru a se apăra (deoarece sensibilitatea contemporană refuză melodrama, sentimentalismul, lirismul desuet) — pretind o combustie intelectuală și știința de a o reda, nu ușor de transmis de pe practicabile.

Fizicienii, repetăm, nu este singurul spectacol care pretinde actorilor o pregătire specială pentru cerințele acestui teatru inedit. Convenția acestor texte obligă la un stil fixat, la o muncă profesională intensă și aplicată. Nu mai puțin, la găsirea cheii partiturii dramatice.

Mira Iosif

www.cimec.ro

NOTTARA

S-au împlinit trei decenii de cînd arta dramatică, învățămîntul teatral și admiratorii ilustrului actor au încercat un mare doliu : a murit Constantin I. Nottara, decanul scenei românești, maestrul maeștrilor, tragedianul de rasă, profesorul de conservator și regizorul, dascălul unei serii întregi de viitori slujitori ai Thaliei.

Aproape unanimitatea actorilor bucureșteni au trecut pe sub mîna lui, au învățat de la el să descifreze și să interpreteze un text, să-l rostească simțit și cu o perfectă dicțiune, să cultive armonia gesturilor și a atitudinilor, să fie punctuali la repetiție și la spectacol.

Nottara a fost un titan.

A interpretat sute și sute de roluri, de zece ori mai multe roluri decît egalii săi din străinătate : pe vremea lui, o piesă se juca de cîteva ori, ca să se pună a doua zi în repetiție, alta, la infinit.

www.cimec.ro

Premieră peste premieră, al căror prim personaj era sufleorul. Inteligența, memoria și puterea de improvizare a comedianului erau puse mereu la încercare. Muncă de Sisif. Cîtă dreptate avea Alexandru Macedonski cînd îmi spunea :

— La noi, dragă poete, gloria e ca o stîncă pe care o ridici în fiecare dimineață pe umeri și seara o lași jos, și a doua zi iar o ridici !...

Vremuri eroice, vremuri de privațiuni materiale și descurajări, muncă încordată pe mai multe fronturi, întru expedierea unui cotidian, neîndurat.

Actor-prim al Teatrului Național, jucînd în vacanță prin grădinile de vară, colindînd țara în turnee, director de scenă, profesor la conservator, Nottara a fost și a rămas un neîntrecut exemplu de pasiune și devotament în slujba artei dramatice, a perfectului cetățean muncitor, politicos și simplu, fără nici o ostentație de om respectat, iubit și admirat. A fost sărac toată viața.

Cînd am venit, în 1920 întîia oară, la direcția teatrelor, l-am găsit pe Nottara — ca și pe Paul Gusty — înglodat în datorii. Paul Gusty mai încropea cîte ceva cu traducerile și localizările, dar nu atît ca să-și susțină, fără griji, familia.

Nottara a locuit cîteva decenii pe fosta stradă Regală, urcînd de cîteva ori pe zi, pînă la bătrînețe, cele cîteva etaje ale imobilului, spre un apartament modest, interiorul clasic al corifeului teatral : mobile vechi, fotografii îngălbenite, busturi de ipsos, coroane de foi de laur, cu panglicile decolorate.

A avut un fiu, pe care l-a adorat, muzicianul, violonist și compozitor de mult talent, Constantin, a cărui văduvă păstrează și astăzi, cu venerație, amintirea părintelui și a fiului, în Muzeul „Nottara" din bulevardul Dacia.

In cîte mii și mii de seri n-a apărut neîntrecutul actor în fața publicului bucureștean și provincial, trecînd de la Edipos la prefectul din **Scrisoarea pierdută,** de la Hamlet și Regele Lear la Horațiu din **Fîntîna Blanduziei,** de la Wurm din **Intrigă și amor** a lui Schiller, pînă la Don Salluste din **Ruy Blas** și pînă la eroii naționali ai pieselor lui Delavrancea.

O gamă bogată și atît de variată cum nu știu s-o fi posedat mulți actori din Soare-Apune. Acolo, oamenii scenei n-aveau nevoie să facă atîtea sforțări ca să se mențină în atenția publicului.

Afluența acestui public le înlesnește apariția într-un rol sau două pe an, apariții care ajung reputației lor pe toată viața. Cine și-ar fi închipuit, acum cîteva zeci de ani, că vom putea juca și noi aceeași piesă de cîteva sute de ori și că actorul nu va fi nevoit să îmbrace atîtea și atîtea costume și peruci cîte a purtat C. I. Nottara în trudita lui viață glorioasă !

Evocarea maestrului scenei românești, a omului de-o mare distincție care a fost C. I. Nottara, aduce cu ea și evocarea unor vremuri nu prea depărtate, cînd soarta muncitorului manual sau intelectual era destul de tristă și fără nici o perspectivă.

Astăzi, Nottara e în plină apoteoză.

Un important teatru al Capitalei îi poartă numele ; numele său e pe toate buzele, ziarele, revistele pomenesc mereu de el. Scumpul maestru dispărut e mai viu în inimile noastre decît oricînd. Mai mult decît oricare altul, el ilustrează adagiul că „actorul e o prescurtare și în același timp o prelungire a vremii".

Victor Eftimiu

www.cimec.ro

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

Primul gong al stagiunii a bătut de mult pe toate scenele noastre. În teatrele din regiuni, prin forța împrejurărilor, ritmul premierelor fiind mai strîns, a bătut și al doilea gong, chiar și al treilea... Iată, așadar, în plină desfășurare, mult așteptata stagiune 1965—1966. Mult așteptată de public, căruia ispititoarele promisiuni, nenumăratele interviuri și declarații publicate sau nepublicate ale directorilor teatrelor din țară, mărturisite din primăvară și pînă acum (vezi paginile cotidianelor din regiuni) i-au făgăduit... Cîte nu i-au făgăduit! Creațiile dramaturgilor noștri — cele de ultimă oră, ca și scrieri mai vechi, verificate de prețuirea unanimă; aducerea la rampă a repertoriului național din opere mai puțin cunoscute, mai puțin jucate, și care zac încă pe nedrept uitate prin sertare; ferestre deschise spre cultura teatrală contemporană și clasică, spre valorile prestigioase universale de mare răsunet artistic, angajate în dezbaterea unor arzătoare probleme ale umanității de azi. Lista e lungă și nenumărate titluri promise au trezit interes, bucurie, curiozitate. (Dar să ținem seama și că alte titluri ale unor scrieri minore, nesemnificative, ce nu îmbogățeau de fel orizontul spiritual al spectatorilor noștri, au uimit.) Între timp, paralel cu munca febrilă din teatre, cu activitatea cotidiană de transpunere în practică a planurilor, printre repetiții și premiere, discuțiile despre repertoriu continuă. Cu sporită energie și interes susținut, căci, de ce n-am mărturisi-o, piesa sau piesele anunțate de gongul inaugural pe unele scene din țară ne-au decepționat. Cîteva teatre, e adevărat, și-au respectat promisiunile, oferind din prima zi opere substanțiale, noi, interesante. De pildă, Teatrul Național din Cluj — Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu, Teatrul Național din Iași — Anton Pann de Lucian Blaga, Teatrul din Galați — Citadela sfărîmată de Horia Lovinescu. Asemenea spectacole, valorificînd un fond permanent împrospătat al dramaturgiei originale, au realizat spectacole elocvente, de prestigiu. Alte scene însă, și nu puține, în ciuda repetatelor îndemnuri ale presei, ale criticii teatrale și ale Consiliului teatrelor, au prezentat lucrări de orizont mărunt sau neartistice, și-au îndeplinit formal obligația fundamentală a unui for teatral — de a prezenta dramaturgia originală.

Pe de altă parte, ceea ce s-a prevăzut încă la sfîrșitul stagiunii trecute, cînd plana doar pericolul unei avalanșe de piese polițiste, din nefericire s-a împlinit. Piesele lui Robert Thomas tronează pe nenumărate scene (șapte premiere pînă la mijlocul lui noiembrie), și alături de ele o serie de alte produse ale bulevardului francez din ultimii sau mai puțin ultimii

www.cimec.ro

ani : André Roussin, Marcel Achard, Marc Sauvageon, Barillet şi Gredy. G. Arout etc. Vorbim de valorificarea bogatei zestre a teatrului românesc dintre cele două războaie mondiale, dar din dramaturgia lui Victor Ion Popa se joacă în continuare Tache, Ianke şi Cadîr *(Oradea), se uită, de pildă,* Ciuta *şi se trece uşor peste inedita piesă, publicată recent,* Răspîntia cea mare. *Dintre piesele lui Mircea Ştefănescu, teatrele preferă* Comedia zorilor *(Arad) — una dintre lucrările mai nesemnificative ale acestui valoros scriitor. Preţuitorii din această stagiune ai lui Camil Petrescu nu trec mai departe de* Mitică Popescu, *după cum dintre marii dramaturgi contemporani ai literaturii universale se aleg parcă dinadins scrieri mărginaşe, vechi şi învechite : O'Neill —* Anna Christie *(Bacău), Anouilh —* Colombe *(Turda) ş.a.m.d. E firesc că nici un spectacol cu adevărat valoros nu s-a putut naşte pe aceste texte.*

Revista noastră şi-a propus să consemneze deschiderea stagiunii pe cîteva scene din ţară, adăugînd o suită de observaţii concrete la aceste prime însemnări despre anul teatral 1965—1966. Dorinţa noastră a fost să cuprindem cît mai multe scene. Dar cum teatrele din Botoşani, Tg. Mureş, Petroşeni, Sibiu, Piatra Neamţ, Baia Mare au amînat deschiderea stagiunii la data necesară scrierii acestor rînduri, ne-am mulţumit cu cele şapte scene care s-au arătat la timp ospitaliere în faţa „criticii teatrale".

ARAD

- „ÎN CĂUTAREA ADEVĂRULUI" de Eugenia Busuioceanu
- „VISUL UNEI NOPŢI DE IARNĂ" de Tudor Muşatescu
- „CAPCANA" de Robert Thomas
- „DON CARLOS" de Friedrich Schiller

Aradul îşi întîmpină spectatorii, la început de stagiune, cu patru noutăţi repertoriale. Pregătite, unele, încă din sezonul trecut, spectacolele propun titluri foarte variate, şi, dacă această varietate s-ar dovedi programatică, publicul ar avea toate motivele să fie mulţumit. Repertoriul arădean ne duce, însă, cu gîndul la o varietate de tip „întîmplător", mai ales pentru că nu putem întrezări — cu toată bunăvoinţa, şi cu toată impresia general favorabilă prilejuită de montări — un principiu director în alcătuirea lui. Să disecăm, puţin, lucrurile. Figurează în repertoriu o piesă originală inedită, *În căutarea adevărului,* de Eugenia Busuioceanu, cu intenţii frumoase, dar netransfigurate artistic ; repertoriul contemporan original este, deci, abordat cu exigenţe minimale. Din dramaturgia românească, teatrul arădean a şters colbul de pe comedia lirică *Visul unei nopţi de iarnă* de Tudor Muşatescu, actul revalorificării piesei fiind totalmente pozitiv, dar, dacă ne gîndim bine, şi acest capitol repertorial („dintre cele două războaie mondiale") este ilustrat periferic. Scena arădeană n-a putut rezista la ispita „modei" în ceea ce priveşte alegerea unui text din dramaturgia universală modernă : joacă un Robert Thomas, poate cel mai bun din textele aflate în circulaţie la noi, *Capcana,* rămînînd datoare, însă, publicului cu înfăţişarea unor tendinţe într-adevăr reprezentative ale teatrului mondial de azi. În sfîrşit, pentru că publicul arădean n-a cunoscut nici o „montare locală" din teatrul lui Schiller şi pentru că actorii simt, inevitabil, nevoia unui text clasic (dar numai din aceste motive), nu facem re-

www.cimec.ro

zerve privind reprezentarea lui *Don Carlos*...

Eterogen, repertoriul arădean își renegă *concepția*. Vor reuși proiectele acestei stagiuni să structureze repertoriul pe o idee călăuzitoare? Un Anouilh și un Arbuzov (regizorul Dan Alexandrescu și trio-ul de interpreți pun pasiune în munca la *Dragul meu Marat*), un greu spectacol shakespearean cu Richard II, piesa lui Eugen Barbu *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* și feeria lui Zaharia Bîrsan *Trandafirii roșii* contribuie la diversitate (!), aduc realmente cîteva puncte de interes... Ceea ce lipsește, însă, repertoriului este *greutatea specifică*, dramaturgia reprezentată oglindind firav problematica și preocupările contemporaneității. Este, credem, un motiv de reflecție pentru teatru, în perspectiva stagiunilor viitoare...

Dar să revenim la prezent. În piesa Eugeniei Busuioceanu aflăm un punct de pornire interesant încă în ideea declarată din titlu. Căutarea adevărului a fost, este și va fi un subiect de dramaturgie. În cazul de față, sînt implicate în acest proces scenic al stabilirii și restabilirii adevărului personaje cu biografii contemporane. Tînărul inginer Adrian Stănescu, format în spiritul societății socialiste, cu înaltă conștiință patriotică și cetățenească, bun și activ specialist, are de înfruntat minciuna urzită pe seama unui trist adevăr al trecutului (tatăl său, fost director al Băncii Naționale, și-a renegat, cu ani în urmă, țara). Apărîndu-și cinstea, demnitatea, adevărul unei existențe exemplare, inginerul Stănescu — înconjurat de grija tovărășească a colegilor din uzina chimică în care se petrece acțiunea — va reuși să dovedească lipsa de scrupule a uneltirilor inginerului Dan Vasiliu, deprins să terfelească cinstea, demnitatea, adevărul. Pe scurt, acesta este firul acțiunii, concluzia conținînd un mesaj tonic, optimist, privind triumful eticii noastre comuniste. De la intenții, însă, există un decalaj izbitor pînă la realizarea artistică. Adevărul artistic al piesei, adevărul conflictului dramatic, adevărul personajelor implicate în confruntarea etică rămîn adesea deficitare, debitoare interesului real pe care îl poate genera tema. În demonstrația propusă, autoarea nu s-a putut îndepărta de facilitatea unui conflict schematic între „alb" și „negru", deși problema piesei, ea în primul rînd, solicita imperios complexitate. Nici personajul central nu se definește ca un caracter dramatic, calitățile și particularitățile îi sînt doar declarate, în timp ce alte tipuri din piesă sînt doar schițe de portret: „negativul" Vasiliu se autodemască mult înainte de a fi demascat (de aici scăzuta eficacitate a deznodămîntului-surpriză), secretarul de partid Ionuț este conceput după formula livrească a „activistului umanizat", inginerul Popescu este o palidă ilustrare a tipului de om temător, nehotărît, surprins în momentul unei deveniri morale. În galeria celorlalte personaje aflăm tipuri declarative (directorul uzinei), tipuri decorative (cei trei muncitori), în adaosul decorativ al textului, inflexiuni melodramatice (personajele feminine, în adaosul sentimental al textului). Fără consistența necesară, personajele nu pot purta satisfăcător sarcina dramatică în conflict, momentele acțiunii lăsînd uneori senzația că se desfășoară „în gol".

Această senzație este parțial înlăturată de spectacol. Teatrul arădean a vădit multă preocupare pentru ținuta artistică a montării, de la concepția regizorală (Dan Alexandrescu) și scenografică (Sever Frențiu) pînă la jocul majorității actorilor. Concentrînd atenția spectatorului spre focarul dezbaterii etice (la propriu, chiar, locul acțiunii este un podium ridicat în centrul scenei, în timp ce pe fundal un permanent fascicol de lumină sugerează ideea unui „nucleu" al adevărului), regizorul a imprimat montării dinamism, caracterul unui proces public de stabilire a adevărului. Piesa l-a ajutat mai mult prin a doua parte, unde scenele au o desfășurare mai ritmată, unde conflictul are momente de forță. Spectacolul devine uneori pasionant, sau dacă termenul pare exagerat, ne face oricum să trecem cu vederea limitele unor personaje: inginerul Adrian Stănescu este mai puțin declarativ în interpretarea lui Ion Petrache, secretarul de partid Ionuț Barbu se depărtează de formula-tip a „activistului", apropiindu-se de viață, datorită contribuției personale a actorului Constantin Adamovici, jocul lui Hanibal Teodorescu (foarte bine orientat) desprinde cu finețe masca minciunii de pe chipul invidiosului și insidiosului inginer Vasiliu, actorul Iulian Copacea depășește stadiul unei palide ilustrări (deși textul îi răpește mobilurile și argumentele devenirii) etc. Notăm și jocul Constanței Comănoiu (Roxana, soția lui Vasiliu) din scena demascării, contribuția Mariei Toda (Magda). Fragmentele „decorative" ale textului n-au putut fi evitate; dimpotrivă, pitorescul forțat distonează tare cu sobrietatea montării, cu formula modernă, denudată de artificii, a spectacolului.

www.cimec.ro

Cu *Visul unei nopți de iarnă* pătrundem în lumea visului de fericire imposibilă plăsmuit în urmă cu trei decenii de Tudor Mușatescu. În fond, teatrul arădean repune în circuit o lucrare aproape uitată, care la vremea ei a emoționat pentru o seară publicul bucureștean, a trecut fruntariile țării, călătorind la Milano, Torino, Zagreb și Viena, sau a prilejuit unui pionier și maestru al cinematografiei noastre, Jean Georgescu, un film de asemenea emoționant, de-o clipă. Emoția e simțită și azi. Cu tot farmecul desuet pe care îl conține povestea Mariei, tînăra fată săracă, vînzătoare la un magazin de bijuterii, dornică de evadare din monotonia vieții zilnice. Sau, poate, tocmai datorită acestui farmec desuet. Cu toată poezia naivă a unei nopți de iarnă, cu clinchete de clopoței și fulgi mirifici, în care, la gura sobei, se deapănă un prea frumos vis de prea multă fericire. Sau, poate, tocmai datorită acestei poezii naive. Fără nici o îndoială, subiectul și intriga piesei, mult mai simple decît în comediile satirice ale aceluiași dramaturg, au evoluat, în timp, spre simplism. Dar din moment ce *Visul unei nopți de iarnă* comunică încă o emoție...

Spectacolul respectă fidel factura textului. Poate că însuși „visul" conținea sugestii de spectacol demne de încercat într-o montare contemporană. Poate că o privire mai exersată ar fi putut extrage din text, cu ochiul prezentului, și alte semnificații. Regizor în rodaj, Ion Jivan nu s-a „aventurat" înspre o interpretare scenică inedită, dar are meritul respectării fiorului poetic originar. Montarea sa are patină de epocă, calmul unei nopți de iarnă cu fulgi mari. Și mai are ceva, deosebit de prețios: interpretarea de o naturalețe cuceritoare a Vioricăi Popescu-Pintilie. În interpretarea actriței, Maria își recomandă de la prima intrare în scenă puritatea sufletească, candoarea și frumusețea umană, hazul nevinovatelor sale șotii de copil. Pe parcursul rolului, Viorica Popescu-Pintilie creează mici momente-cheie (beția cu șampanie, adormirea în fotoliu), culminînd în tabloul final cînd „preliminariile sinuciderii" se recomandă ca un moment irezistibil de comedie, minuțios compus, pînă la cel mai mic detaliu, fără cea mai mică umbră de melodramă. Partenerul, Florin Blănărescu (scriitorul Alexandru Manea), o secondează cam crispat, fără suficientă participare. Din distribuție se mai impun atenției jocul Elenei Bodi (mama Mariei), care creionează un personaj de mare adevăr, compoziția pitorească a lui Nicu Antoniu (Manole), și contribuțiile altor actori: Emilia Dima (Fanța), Silvia Tabacu (Elvira), Jan Maydik (Milică), Nicolae Lehene (tatăl Mariei — cu rezerva că filozofia falimentară a personajului este uneori adăugată și nu organică), Ștefan Neagrău (Bebe Cristian). Dacă decorul lui Francisc Toth (adaptat unei scene de turneu) nu ne-a produs o impresie deosebită, în schimb o remarcă pozitivă pentru costume (Eva Györffy), îndeosebi pentru înfățișarea vestimentară a eroinei.

Celelalte două spectacole din repertoriul curent au fost montate de Nic. Moldovanu. În *Don Carlos*, regizorul face dovada echilibrului artistic, spectacolul său remarcîndu-se printr-o clară și gîndită viziune asupra textului. Iambii fac, uneori, ca deficiențele ansamblului să se simtă mai pregnant decît în alte spectacole (am auzit de astă dată, destul de des, voci sparte, sau numai dogite), dar concepția asupra personajelor este sigură, fără echivoc, și astfel poemul dramatic schillerian se desfășoară pe diapazonul firesc: între tinerețea răzvrătită și maturitatea clasicizantă a eroilor, gamă care traduce de fapt trecerea de la tinerețea răzvrătită la maturitatea clasicizantă a autorului. Ritmul spectacolului trenează uneori, există o liniaritate supărătoare, și poate că, în acest sens, și mai aproape de sensibilitatea spectatorului contemporan, montarea ar fi solicitat mai mult nerv. Practic, centrul „sistemului nervos" al montării îl constituie Constantin Adamovici (interpretul lui Filip al II-lea), care creează un personaj deosebit de complex, revelator îndeosebi în scena cu Marele Inchizitor (Nucu Mihuță), în disputele cu Elisabeta de Valois (Constanța Comănoiu) sau în dialogul celebru cu tînărul *grande d'Espana*, Marchizul de Posa.

Temerar distribuit în acest din urmă rol, poate cel mai frumos — îndeosebi prin mesaj — al piesei, tînărul Ion Petrache este convingător în sentimentul său de solidaritate și prietenie față de ideile nobile ale prințului moștenitor. Și mai temerar distribuit, Ion Costea are entuziasmul lui Don Carlos, dar îi lipsesc forța și prestanța. O compoziție foarte atent nuanțată realizează Agatha Nicolau, în rolul prințesei de Eboli, fără a-și dezumaniza personajul în momentele marii trădări, exprimînd viguros sentimentele nutrite pentru infante, dezvăluind fin mobilul acțiunilor sale. Cadrul scenografic semnat de Traian Nițescu este remarcabil prin monumentalitatea simplă a coloanelor sale, veritabile „co-

www.cimec.ro

loane vertebrale" ale întregii montări, cu caracter foarte funcțional.

Văzînd *Capcana* nu ne putem da seama că asistăm la creația aceluiași regizor, într-atîta stilul diferă. După montarea echilibrată, statică, a lui *Don Carlos,* nu ne așteptam, din partea lui Nic. Moldovanu, la spectacolul „în linii frînte", nervos, foarte ritmat cu *Capcana.* Modalitatea convine foarte bine piesei polițiste a lui Robert Thomas și mărturisim că spectacolul ne-a interesat (prin „forța lucrurilor" am văzut cîteva *Capcane)* mai mult decît pe alte scene. Decorul modern, frumos, chiar foarte frumos al aceluiași pictor scenograf, Traian Nițescu (colaborarea sa cu Teatrul din Arad s-a dovedit fructuoasă), îi conferă o ambianță foarte propice. Jocul protagoniștilor atinge adesea virtuozități: Agatha Nicolau joacă cu deosebit simț al situațiilor polițiste, în vervă continuă, rolul Femeii; Sorin Gheorghiu nu-și demască nici o clipă personajul, conducînd abil spectatorul pe alte și alte piste deductive, înafara celei autentice, vădind mult temperament scenic; straniul personaj al Abatelui capătă sub sutana lui Ion Costea o alură și mai stranie; pentru a treia oară în cadrul însemnărilor de față consemnăm numele lui Constantin Adamovici, și, într-adevăr, actorul este un fel de pilon al colectivului: în rolul Necunoscutului, face o remarcabilă compoziție pitorească, agrementată cu poze filozofice și poze „beție" de calitate; în sfîrșit, Nucu Mihuță (Comisarul de poliție) și Lucia Georgian (Infirmiera) aduc coeficientul de neprevăzut pe care îl rezervă, amîndurora, textul.

Prima impresie arădeană, negativă — repertoriul eterogen — se conjugă cu a doua, pozitivă — acuratețea montărilor. Desigur, am fi preferat o conjugare „în același sens", o juxtapunere de preocupări. Spre realizarea acestui deziderat am apăsat, încă de la începutul acestor rînduri, pe maneta de alarmă.

Călin Căliman

BACĂU

- „CETATEA NEAMȚULUI" de Vasile Alecsandri
- „ANNA CHRISTIE" de Eugene O'Neill

Primele spectacole prezentate de Teatrul din Bacău în această stagiune: *Cetatea Neamțului* de Vasile Alecsandri și *Anna Christie* de O'Neill duc la o constatare pozitivă. Teatrul a ținut să-și respecte profesiunea de credință mărturisită, cu cîteva luni în urmă, în paginile revistei noastre*, de a renunța la concesii, de a se strădui să-și situeze activitatea pe treapta superioară a mișcării teatrale. Înafara acestor prime lucrări, curba repertoriului băcăuan se desenează ascendentă. Trei piese într-un act de Sean O'Casey, *Domnul Puntila și sluga sa Matti* de Brecht, *Romulus cel Mare* de Dürrenmatt, *Rădăcini* de Wesker, prin conținutul și valoarea lor artistică, se înscriu printre producțiile menite să slujească educația și cultura teatrală a publicului. Sînt piese care pun la încercare posibilitățile colectivului, dinamizează veleitățile sale înnoitoare.

Deși nu poartă pecetea celei mai reprezentative dintre operele lui Alecsandri, *Cetatea Neamțului* a cîștigat adeziunea caldă a publicului, impunîndu-se ca un act merituos, de prospectare și valorificare a moștenirii noastre culturale, de împrospătare scenică a liniei de evocare a trecutului istoric. Ca și „novela" istorică „Sobieski și românii" a lui Costache Negruzzi, din care a fost inspirată, *Cetatea Neamțului* reprezintă o lucrare cu un caracter programatic. „Mulțumirea de a redeștepta în public, prin această dramă istorică, amintirea gloriei străbune" — cum precizează Alecsandri într-o scrisoare către un prieten — e legată, firește, de activitatea sa politică, desfășurată în pregătirea Unirii. Asemenea lui Negruzzi, care transcrie acest episod legendar din cronica fie a lui Neculce, fie a lui Costin — cu scopul de a trezi, în

* „Teatrul" nr. 9/1965.

www.cimec.ro

preajma Revoluției din 1848, mîndria națională și elanul patriotic —, scrierea lui Alecsandri are valoarea unui important act propagandistic, pentru că a slujit ideea Unirii și a independenței naționale, prin îndemnul la cercetarea și valorificarea istoriei și a folclorului. Atenția cu care se ascultă astăzi textul *Cetății Neamțului*, text destul de stîngaci construit, aplauzele care răsplătesc la scenă deschisă desfășurarea acțiunii lui foarte simple își găsesc justificări în autenticitatea suflului eroic, în incandescența mesajului patriotic, dincolo de imaginea idilică în care sînt reprezentați conducătorii armatei poloneze (prea generoși și umani, căci furia li se topește în fața faptelor de vitejie ale celor 18 plăieși moldoveni), dincolo de unele accente false pe care le capătă în final recunoștința românilor.

Dar este în primul rînd meritul creatorilor spectacolului și al regizorului Val Mugur că, la distanță de peste un veac de la prima reprezentație a piesei, faptele bravilor plăieși ne-au apărut într-o lumină vie, emoționantă. Construit într-o viziune romantică, de o cuceritoare simplitate, spectacolul stabilește de la început comuniunea cu aspirația autorului, potențează într-o imagine sobră și expresivă, cu patos și cu autentic dramatism, idealul acestuia: mai presus decît orice, decît viața chiar, stă dragostea de țară și de popor, lupta pentru libertate. Fericit ales, un fragment din „Cîntarea României" de Alecu Russo, în care de asemenea se preamărește iubirea de patrie și vitejia ostașilor români, amplifică forța mesajului, aura sa patriotică. Momentele cele mai reușite ale spectacolului — depunerea jurămîntului plăieșilor, primirea solului polonez Iablonoski, tînguirea prizonierilor — poartă în special amprenta muncii atente și inspirate a regizorului. Ideile textului se tălmăcesc fără supralicitări, într-un climat de mare simplitate și sinceritate, propriu operei.

Scenograful Mircea Marosin a conceput spectacolul într-un cadru plastic sugestiv, cu eleganță stilizat. Pe un fundal de perdele, care-și schimbă de la act la act culoarea (galben, roșu și albastru), cîteva elemente simple: afeturi de tun, stindarde, embleme, cîteva trepte etc., subliniază locul acțiunii. În această ambianță de bun-gust a surprins modul pretențios, dar naiv (căderea corpurilor la tragerea la țintă), în care s-a realizat bombardarea cu ghiulele a cetății.

Structura oarecum liniară a personajelor a solicitat actorii la definirea și îmbogățirea caracterelor prin joc. Spectacolul trăiește prin forța morală afirmată de cei trei eroi: Farcaș, Tudora, Șoiman. Ion Buleandră, în rolul lui Farcaș, a creat cu credință, cu o autentică vibrație, imaginea tînărului ostaș, ferm hotărît în permanenta înfruntare a dușmanului. Interpretîndu-l pe bătrînul Șoiman, Ion Niculescu-Brună a redat înțelepciunea, curajul și omenia, răspunderea patriotică față de tovarășii săi de luptă. Impetuoasă și sensibilă, vitează, hotărîtă, plină de avînt romantic a apărut Tudora în interpretarea tinerei actrițe Constanța Smeu. Am remarcat în spectacol forța dramatică, discreția cu care Lori Cambos s-a impus în personajul episodic: o Română. Se distinge contribuția lui Gh. Musceleanu, în rolul Regelui Sobieski, pe care actorul l-a prezentat cu ifosele, cu înfumurarea și siguranța celui poreclit „fala leșilor, eroul creștinătății".

* * *

Montarea, în regia lui Vlad Mugur, a piesei *Anna Christie* se înscrie și ea în contextul efortului spre calitate ce caracterizează acest început de stagiune băcăuană. Speranța, nevoia de regenerare a eroinei sub influența climatului pur al mării și a oamenilor cinstiți, pe care este construită piesa; mersul lent al omului către om se deslușesc limpede, dincolo de realitatea crudă și violentă care e gata să înghită viața celor trei eroi ai piesei: Christophersen, fiica sa Anna și fochistul Mat Burke. Spectacolul tinde vădit să se impună prin modalitatea unui joc bazat pe simplitate, sobrietate și firesc, lucru desigur lăudabil, de vreme ce în spectacol sînt ocolite stridențele, emfaza patetică, îngroșările, artificiozitatea. Totuși, acest mod de interpretare apare încă insuficient aprofundat și stăpînit de actori, deoarece el s-a convertit adesea în inexpresivitate, uneori în simplism. Recrutați din lumea aspră a celor nevoiți să ducă o luptă tragică și grea pentru existență, pentru afirmarea condiției umane, zugrăviți cu forță realistă, eroii piesei se înfruntă la o tensiune înaltă, își dispută violent nevoia de fericire, evoluția lor se construiește pe situații tari, brutale, dincolo de fapte există înțelesuri profunde. Îndrumați spre sobrietate, actorii au teșit din aripile acestei violențe, care, în cazul de față, este liberatoare, au prezentat în tonuri minore revolta o'neilliană, au scăzut din temperatura dramei, lipsind-o astfel de tonalitatea sa proprie. Nu s-a subliniat așadar suficient pentru spectatori că drama lui

www.cimec.ro

O'Neill este strigătul sfîşietor al unor oameni care nu vor să se lase mutilaţi de condiţiile vitrege ale societăţii. Ritmul spectacolului se cerea mai încordat, gestica şi intonaţia mai variate. Semnat de H. Novac, cadrul plastic s-a adecvat piesei cu inventivitate, reuşind să sugereze, prin cîteva elemente simple, culoarea locală a barului, poezia aspră şi frămîntată a mării de dincolo de chei, de puntea micului şi sărăcăciosului vas al lui Chris.

Dar încă o dată, chiar dacă adevărata dimensiune a zbuciumului uman din dramă s-a dovedit greu de atins, nu poate fi trecut cu vederea efortul interpreţilor de a se apropia de el, ca şi de adîncimea personajelor o'neilliene, printr-un joc curat, înnobilat prin sinceritate.

În rolul titular, Kitty Stroescu, cu inteligenţa şi sensibilitatea ce-i sînt proprii, a subliniat convingător dorinţa personajului de a regăsi sentimentele curate ale copilăriei. Dar fondul contradictoriu al sentimentelor eroinei, permanenta ei alternare între cruzimea cinică a prostituatei şi candoarea ei undeva nealterată au rămas învăluite, fără nuanţe, fără strălucire. Ion Niculescu-Brună a ferit pe Chris Christophersen de accente melodramatice, subliniind cu măsură durerea, neliniştea ce răzbat dincolo de jovialitatea lui. Ion Buleandră în rolul lui Mat Burke a ţinut vizibil să scoată în relief lumea interioară a matelotului plin de forţă, scîrbit de mizeriile cotidiene, care aspiră spre frumuseţe şi lumină, dînd la iveală, de sub masca lăudăroşeniei, a înăspririi şi a brutalităţii, cinstea şi naivitatea personajului. Meritorie în intenţiile sale, compoziţia lui nu a cîştigat însă ponderea cuvenită, jocul actorului fiind umbrit de liniaritate, de monotonie. Liliana Rusu, în rolul bătrînei Marthy, nu e lipsită de interes, dar şi la ea se resimte necesitatea de a dobîndi mijloace mai mature, mai expresive în conturarea personajului.

Repertoriul „de calibru greu" pe care şi l-a propus colectivul băcăuan pretinde neapărat regizorilor şi actorilor un efort mai susţinut pentru îmbogăţirea şi stăpînirea mijloacelor de expresie, în general, şi un efort spre o mai mare suplete în interpretare, spre o mai mare disponibilitate la diversitatea stilistică a textelor. Din aceste unghiuri de vedere, repertoriul băcăuan constituie şi un program de stimulare profesională.

BRĂILA

• „NU VREŢI SĂ VENIŢI PUŢIN?" de Aziz Nesin

Făgăduiala teatrului din Brăila de a cerceta dramaturgia ţărilor vecine, de a crea, prin lucrări mai puţin cunoscute, o mai mare varietate de repertoriu, a trecut în fapt. Montarea piesei *Nu vreţi să veniţi puţin?* a scriitorului turc Aziz Nesin deschide calea spre cunoaşterea unor idei şi frămîntări care animă intelectualitatea progresistă din Turcia. Înverşunatul polemist Aziz Nesin, atras îndeobşte de forme violente de exprimare a ideilor sale, apare de data aceasta mai puţin spectaculos, dar nu mai puţin preocupat de probleme mari ale epocii, ale existenţei umane. Originală, această scriere pentru scenă a lui Nesin are factura unui poem popular în care pe un ton simplu şi firesc, învăluit într-o discretă poezie, se închipuie un dialog, cutremurător în semnificaţia lui, despre viaţă şi moarte, despre foame şi mizerie, despre rostul omului pe pămînt. Împletind, într-o simbolistică simplă, elemente tradiţionale — concepţii, învăţăminte — din inepuizabilul zăcămînt de înţelepciune populară, cu elemente ale gîndirii contemporane, Nesin realizează o legendă cu implicaţii tragice, în care sînt condamnate fără cruţare inerţia şi compromisul, ignoranţa şi indiferenţa faţă de viaţă, nădejdile sterile, refuzul de a lupta, de a acţiona. Fără o muncă creatoare, fără o permanentă neliniştе şi fără o chinuitoare osteneală către perfecţiune, viaţa nu are nici un rost. „Nu de dispariţia oaselor şi a cărnii mă tem. Ce va fi cu cuvintele, cu culorile, cu albastrul senin ca laptele înspumat al cerului, cu roşul soarelui aprins ca flama, cu galbenul de canar, de gutui, cu albul imaculat ca cinstea, ca fata neîntinată, cu mirosurile, cu sunetele, cu lumina din ochi?"

www.cimec.ro

Şi, conştient că numai acel ce caută şi munceşte neîncetat, pentru a cuprinde şi preamări într-o operă, de mai mică sau mai mare importanţă, aceste daruri ale vieţii, poate să înfrunte ameninţarea morţii, „ingenua" ei chemare: „nu vreţi să veniţi puţin?" — autorul cere tuturor oamenilor să se angajeze în apriga luptă împotriva morţii. Cu farmecul rar al naivităţii şi al simplităţii populare, Nesin afirmă dragostea de viaţă, de oameni, bucuria de a crea, frenezia muncii. Sunetele, chemările, nu le aude oricine. Le aud numai cei lacomi de viaţă, cei care pretind mult de la ea şi se întrec cu ei înşişi; acei pentru care ziua nu are numai 24 de ore, care visează un ţărm cu zile mai lungi, o altă lume în care o zi să însemne o săptămînă, o lună, un an, unde să se poată făuri instrumente muzicale cu tonuri nemaiîntîlnite pentru oamenii demni şi cinstiţi. „Cine se gîndeşte la moarte iubeşte viaţa. Iar cînd o iubeşte, munceşte şi nu mai are timp de răutate". Poziţia vrăjmaşă a lui Nesin faţă de orînduirea capitalistă, axă a întregii sale activităţi, fermentul creator al operei sale, e prezent în această piesă sub forma unei ironii dureroase. Ecou al propriei experienţe de viaţă şi de creaţie a autorului, destinul meşterului Mateh e o permanentă luptă cu mizeria, cu lipsurile materiale, cu lipsa de umanitate a marilor afaceriştі — „mai duşmani decît moartea care ne cheamă" — care nu sînt în stare să audă vreodată glasurile vieţii, care nu ştiu decît să vîndă şi să cumpere totul: pămîntul, apa, aerul, fumul, creaţia. Importantă ni se pare ideea sugerată de Nesin că jocul afaceriştilor cu viaţa şi moartea oamenilor obidiţi se întemeiază pe ignoranţă, pe obscurantism, pe pasivitatea inoculată lor de anii de mizerie, oameni dintre care unii mor încă de la naştere, sau de la primul salariu cu care n-au fost în stare să-şi realizeze visul lor modest, să-şi cumpere o bicicletă. În această lume strîmbă în care nici sensibilitatea rafinată, nici inteligenţa superioară nu-i poate salva pe cei pasivi de la umilinţă, îndobitocire, teamă de moarte, compromisul e greu de evitat. Fiecare încearcă să evadeze, nădăjduieşte să scape, se împotriveşte, dar mulţi ajung, asemenea meşterului Mateh, la o limită interioară, sînt nevoiţi să accepte, conştient sau nu, un compromis, o moarte a sufletului, după care moartea trupului nu mai are nici o importanţă. Un fond de tristeţe iremediabilă însoţeşte petrecerea meşterului Mateh cu vecinii, cu bogătaşul Effer, după ce artistul a acceptat, renunţînd la împotrivirea de o viaţă, să-şi vîndă opera. În acest final tragic, asemenea aceluia din cunoscuta elegie a lui Garcia Lorca, „Plopul mort" — cel care singur chemat-a moartea să-l scape, văzîndu-se putred de gînd, fără cuiburi uitat lîngă ape — nu lipseşte o rază de lumină. Convingerea lui Mateh că meşterii nu dispar degeaba, că efortul lor, frînt fie de legi potrivnice, fie de vicii, de faptul că „inima nu trăia în pace cu mintea", va fi continuat de urmaşi, de unii mai puternici, ce nu vor mai fi nevoiţi să se fure pe ei înşişi, deschide spectatorului un orizont optimist. Testamentul fierbinte al meşterului Mateh: credinţa în vremi viitoare mai bune este tema ce imprimă textului lui Nesin pulsul contemporaneităţii.

În ciuda slăbiciunilor ei de construcţie (o tehnică teatrală nesigură, lungimi obositoare, gradare deficientă a acţiunii), o interpretare scenică potrivită este chemată a scoate în relief valorile de conţinut ale piesei, ideile care îi dau sens şi unitate, şi nu a confunda mesajul profund umanist de ansamblu al lucrării, lupta pentru un ţel uman superior, cu unele replici confuze ce exagerează rolul atribuit literaturii şi artei în transformarea oamenilor sau dau glas obsesiei morţii. Nu poate fi de asemenea neglijată tonalitatea specifică indicată de acest text, atmosfera încărcată de o poezie stranie, o tristeţe învăluitoare.

Or, tocmai aci se găseşte defectul principal al spectacolului teatrului din Brăila, ai cărui realizatori pe plan teoretic au descifrat în caietul-program, deosebit de sensibil şi atent, fondul de idei şi sensurile piesei, dar care, practic, pe scenă, nu au izbutit să închege imaginea ei reală.

Spectacolul se desfăşoară într-un decor (Gh. Matei) care nu reuşeşte să materializeze metafora, să se adecveze caracterului simbolic al piesei şi să sugereze acea notă de „ciudăţenie", de originalitate a ambianţei cerută de text.

Regia lui D. Dinulescu a imprimat reprezentaţiei o linie cam didactic-şcolărească, un patos exterior, văduvit de poezie. Regizorul nu a cheltuit suficientă fantezie pentru a concretiza în nuanţe şi detalii lumea pitorească, sensibilă, a eroului, lume subiectivă, care constituie sursa unor mirări şi ironii permanente pentru oamenii din jur, incapabili să „audă" voci şi sunete cum aude iscusitul meşter. Dinulescu ne-a prezentat textul explicitat în anecdotica sa, nu în trimiterile şi înţelesurile lui subtile, fără variaţie în tonalităţi, care ar fi trebuit

www.cimec.ro

să treacă de la intonația elegiacă la cea fin ironică sau la tonalitatea de-un straniu sinistru din scena petrecerii. Efectele de calitate ale acestei ultime scene, ținînd de finețea de observație a autorului și de exprimarea ei prin mijloacele cele mai îndrăznețe și mai moderne ale teatrului, s-au pierdut și ele în pasta lipsită de expresivitate a ansamblului.

Teatrul din Brăila ne-a obișnuit, în ultima vreme, cu reprezentații bune, lucrate îngrijit, cu mai multă atenție în caracterizarea personajelor. Insuficient adîncite pe plan psihologic, tipurile piesei lui Nesin ne-au apărut monotone, fără tonuri intermediare, fără gradație. Copleșit de povara unui rol ca acel al meșterului Mateh, pe care autorul l-a conceput ca pe o sinteză a marilor creatori, cu o neobișnuită combustie interioară, plin de înțelepciune, de demnitate și de energie, tînărul interpret Marcel Hîrjoghe a schițat numai cîteva din aceste date ale personajului. Setea de perfecțiune pe care eroul trebuia s-o exprime cu o forță neobișnuită, tragica sa prăbușire, nu au fost materializate în joc. În reprezentație nu au fost duse pînă la capăt cele cîteva interpretări care au demonstrat putere de concentrare și sinceritate: Gheorghe Miclea (Bornok), Petru Cursaru (Misa). Ratate prin înfățișarea lor schematică, bazată numai pe vervă exterioară, au fost chipurile celor doi tineri acuzați de autor: Gino (Ligia Dumitrescu) și Sarey (Nicolae Ciocoiu). Valentin Gustav ne-a prezentat unilateral pe bogătașul Effer. Merită în schimb să subliniem contribuția Elenei Aciu, care a dat viață printr-o interpretare sobră, interiorizată, cu fior tragic, personajului episodic Ași.

Negrefat pe o idee artistică profundă, spectacolul *Nu vreți să veniți puțin?* constituie o realizare sub capacitatea colectivului brăilean și nu satisface așteptările pe care le suscită lăudabila inițiativă de a introduce piesa în repertoriu.

Valeria Ducea

BÎRLAD

• „NOAPTEA E UN SFETNIC BUN" de Al. Mirodan
• „A DOUA ÎMPUȘCĂTURĂ" de Robert Thomas

La publicarea acestei piese a lui Mirodan, critica noastră a fost decisă și aspră, clasificînd-o nu chiar printre treptele de sus ale creației talentatului dramaturg, poate și datorită atracției fugare pentru factura polițistă din anumite părți ale acțiunii. Dar ea a adus, firește — și asta a consemnat critica noastră —, un punct de vedere nou în dezbaterea problemelor de etică, a conturat mai ales un personaj nou, un personaj caracteristic timpurilor și eticii noastre socialiste, inteligent, fermecător, spiritual: secretarul de partid Ceteraș. Problema piesei ar părea să fie numai aceea formulată într-o replică a lui Ceteraș — „să nu confunzi un accident cu o viață" —, dar e ceva mai mult, e expresia unei preocupări permanente despre om și pentru om. Mirodan nu face morală, nimic nu-l stingherește mai mult decît dădăceala moralizatoare, dar piesele lui toate, și printre ele și aceea la care ne referim, au o morală bine definită, sînt educative și stimulează gîndirea spectatorului. Programarea ei la inaugurarea stagiunii bîrlădene mi se pare așadar binevenită, mai ales dacă meditățm la preferințele altor teatre din regiuni pentru piese obscure, nesemnificative, ale unor așa-zișI „autori locali". Deci, un plus. La alegerea celeilalte piese — în cazul de față, *A doua împușcătură* —, teatrul s-a lăsat însă lesne ispitit de Robert Thomas, autor „la modă", precum se vede... Deci, un minus.

Nu știu în ce măsură alăturarea celor două titluri a fost premeditată, dar o nuanță de malițioasă ironie se strecoară de la o piesă la alta. Dacă dramaturgul nostru schițează doar cîțiva pași, o pornire pe terenul sui-generis „polițist", suind apoi spre cota dezbaterii de idei, aici autorul francez calcă apăsat, ca unul care cunoaște foarte bine potecile și se strecoară liniștit, cu pipa între dinți, numai pe povîrnișul peripețiilor mondene. Nimic

www.cimec.ro

mai ironic deci decît alăturarea acelei febrile definiții date de Ceteraș umanismului socialist, unei senzaționale perechi de focuri de revolver. Robert Thomas nu parodiază substanța disponibilităților excentrice ale unei anumite categorii burgheze, ci-și îngăduie o simplă concesie în această privință, elegant și abil rezolvată, fără discuție. Iar virtuozitatea colectivului e mai direct vizată prin deosebirea de la cer la pămînt între subtilitatea artistică și abilitatea meșteșugărească. Cît despre eficiență educativă... dar aici, ce să mai spunem, ironia e limpede.

E bine să ne distrăm, firește, și pe socoteala altora, e bine să cunoaștem și să înțelegem cît mai multe date despre o societate care ne e îndepărtată nu numai în spațiu dar și în timp, dar asta măcar cu un anume folos pentru noi, de îmbogățire a bagajului spiritual. Cu *A doua împușcătură* însă nu mergem mai departe de cunoștințele în materie dobîndite la vremea lor de bunicii noștri, nu culegem mai mult decît senzațiile culese la anumite filme comerciale, de superproducție, de care în ultima vreme e bine că am mai fost scutiți. Subiectul — un fel de broderie la jocul de-a hoții și vardiștii. O pereche aparent ideală — Suzanne și Olivier, șeful poliției — la pîndă, inspectîndu-se reciproc, un escroc sentimental, Patrice, și un detectiv voluntar, Edouard. Ca într-o abilă piesă polițistă, într-adevăr, eroii își cunosc foarte bine scopurile, și numai noi le aflăm treptat, în etape care punctează cu momente de tensiune curiozitatea. Aici, Olivier își suspectează soția de adulter și soția îi suspectează la rîndu-i vigilența profesională, iar între ei, vulgar și cinic, escrocul sentimental urzește plasa șantajului. Momentele de tensiune ar fi acelea care aduc de fiecare dată o surpriză, o răsturnare de situații, o prelungire a enigmei care trebuie să planeze asupra celor doi soți pînă la ultima replică. Și, cum spuneam, Robert Thomas cunoaște bine potecile genului și știe să-i țină pe cei slabi de înger cu răsuflarea tăiată, mai ales în final, unde se succed mai multe împușcături, cad două victime, dintre care una se ridică senină și — surpriză — neatinsă.

Dar și alăturarea celor două spectacole ar avea o nuanță ironică, dacă nu ni s-ar părea mai degrabă întristătoare. Aici e nevoie de o scurtă explicație. În cuvîntul său adresat realizatorilor spectacolului, Al. Mirodan face următoarea precizare : „...Și Anatol și Ceteraș și Ileana și Alion sînt (cel puțin în închipuirea mea) oameni inteligenți, care ironizează și se autoironizează — cînd e cazul —, repudiind dramatismul sumbru, apocaliptic și fără ieșire." Ce rezultă de aici ? Rezultă necesitatea ca realizatorii să privească cele dezbătute în piesă, și prin piesă, cu o undă de umor. Fie-ne îngăduit să spunem că dacă pentru o piesă ca *Noaptea e un sfetnic bun* umorul e o necesitate, pentru o piesă ca *A doua împușcătură* e, fără doar și poate, o revendicare. Realizatorii nu știu sau n-au învățat încă „să glumească", umorul lor pe scenă e strepezit și sumbru, și de aceea nici unul din spectacole nu are savoarea spirituală pe care ar fi putut s-o aibă. Ce răsunător și patetic se aud în primul spectacol frazele nervoase ale lui Anatol ; Ștefan Tivodaru, care îl interpretează, e serios frămîntat de posibilitatea acceptării lui Alion, se chinuie, se agită, se zbate, afectînd o intensă trăire, dar nici o clipă nu ne face să simțim că însuși Anatol e conștient de ridicolul poziției sale și că ceea ce mai încearcă acum să apere e numai ecoul unei prejudecăți pe care, rațional, a repudiat-o. Firește, în fața unui asemenea zbucium sforăitor, ce îi mai rămîne de făcut pătrunzătorului și inteligentului Ceteraș, decît să-și asculte, stînjenit, partenerul și să încerce, pe cît cu putință, să-i insufle un dram de realitate, să-i smulgă un zîmbet și o idee despre sine ? Ceea ce se și străduiește să facă atent, prompt, Constantin Vurtejanu, creînd dacă nu imaginea cuceritoare a eroului, o imagine apropiată de aceasta, cea mai rotundă și mai expresivă din spectacol. Celelalte apariții sînt mai mult la limita profilurilor reale ale personajelor, de la ținuta profesională a Smarandei Manoliu-Herford în Doctorița, la schițele destul de clare și agreabile (dar fugare) ale lui Dimitrie Bitang (Alion) și Livia Ungureanu (Ileana). Ce mult ar cîștiga însă ultimii doi interpreți dacă ar mai schița și altceva decît ceea ce este clar și agreabil... Izbutită, figura ușor caricaturizată a Neurologului în interpretarea lui Alexei Onică, neizbutită, figura strident caricaturizată a Ofițerului de miliție în interpretarea lui Radu Cazan. Aici e o chestiune de măsură, pe care ultimul poate s-o învețe de la primul. Regia — Cristian Nacu —, în spiritul celor spuse mai sus, concesivă și inegală.

Dacă o undă de umor ar fi sporit penetrabilitatea ideilor piesei lui Mirodan la public, piesei lui Robert Thomas i-ar fi dat o oarecare justificare. Dar pentru asta era nevoie de o idee regizorală și de mai multe soluții, inspirate, pe care Vasile Mălinescu, regizorul, nu le-a avut și nu le-a căutat. Spectacolul merge de la sine, pe linia experiențelor și a clișeelor tradiționale, și pentru că, oricum, lumea urmă-

www.cimec.ro

reşte mai puţin viaţa personajelor decît viaţa intrigii, accentul s-a pus pe aceasta din urmă. Încă o dată, va trebui să dăm un exemplu de măsură în proporţionarea mijloacelor de expresie, şi acesta e Călin Botez, în rolul detectivului amator Edouard. În cazul de faţă, cel căruia i-l recomandăm este Constantin Petrican (Patrice). Zaharia Volbea-Olivier sugerează dualitatea personajului mai bine decît Elena Petrican-Suzanne. Scenografia celor două spectacole aparţine lui Al. Olian, căruia nu avem a-i reproşa decît puţină încărcătură în apartamentul şefului de poliţie.

C. Paraschivescu

CRAIOVA

• „AURUL FRUMOASEI CURTEZANE" de Marin Drzic

Ca scriitor rinascentist care se respectă, Marin Drzic (1508—1567) a amestecat din belşug plăcerile artei cu plăcerile vieţii, înclinaţiile sale spre poezie şi muzică nu l-au rupt de tentaţiile lumeşti, n-a disprețuit aventurarea pe alte meleaguri (Italia fiind cea mai aproape), nici aventurile, iar piesele pe care le-a scris sînt atît de împănate de experienţa propriilor sale călătorii, de observaţiile „pe viu" adunate, încît altfel nici nu ni le închipuim, altfel ar fi doar nişte „canavale" de circulaţie în epocă, şi atît.

Pe Drzic — ale cărui piese sînt îndeobşte jucate la festivalurile teatrale din Dubrovnik — istoricii literari îl descriu ca pe un exponent reprezentativ al Renaşterii, „prin modul cum gîndea şi reacţiona: spirit neliniştit, opus vieţii plate, uniforme şi fără un ideal măreţ, îndrăgostit de libertate". Comediile sale — *Farsa lui Stanca, Dundo Maroje, Avarul* (după Plaut) — îl arată „de o veselie fie binevoitoare, fie batjocoritoare... de o fantezie inventivă, care se complace în glumele şi şolticăriile pe care eterna «comedie umană» le prezintă".

Acest „prim mare autor" din dramaturgia croată ne reţine şi azi interesul, îndeosebi prin fervoarea populară a comediei sale celei mai cunoscute, *Dundo Maroje* — întîia oară jucată la noi sub titlul *Aurul frumoasei curtezane* —, care îmbină vioiciunea ritmului, sprinteneala acţiunii cu nenumărate întorsături (gustate oricînd), cu revărsarea de înţelepciune, de maxime şi zicători, mereu pe buzele deşteptilor servitori, cei mai simpatici dintre eroii săi. Piesa nu e lipsită de situaţiile şi tipurile comice răspîndite în teatrul vremii — de încurcături, de bătăi vesele, de servitorul inteligent şi întreprid, de cel flămînd şi neajutorat, de tatăl care îşi caută fiul şi de tatăl care îşi caută fiica, aflîndu-i bineînţeles, finalul fiind fericit şi cu multe căsătorii... Nimic nu lipseşte piesei, dar toate acestea n-ar fi deajuns dacă n-ar exista în ea, precizată, o atitudine critică (morală), ironizînd moravurile „istorice", dar nu total perimate, vizînd nişte tipuri „stilizate" pînă la schemă şi tipar, dar care nu şi-au pierdut (nici acum) prototipurile... Plinătatea de real, proprie autorului, îmbibă, chiar şi irumpe prin „ţesătura" subiectului de farsă. Naţionalul craiovean ne-a dat posibilitatea să-l cunoaştem pe Drzic, acest comediograf al Renaşterii adriatice, cel mai proeminent de la începuturile teatrului iugoslav.

Regizoarea Georgeta Tomescu a dorit să imprime spectacolului o vivacitate şi o vervă obişnuit asociate comediei, în general, şi farsei, în special. Trezind oarecare mirări, pentru că prin „procedeu" devansează epoca, decorul fotografic al lui V. Penişoară-Stegaru — altfel armonios compus şi frumos luminat —, a fost din plin utilizat în toate direcţiile, pentru o mişcare alegră, neobosită, gimnastă (şi consacrată, de „comedie rinascentistă"), începînd cu pantomima iniţială a personajelor, continuînd cu execuţii destul de complicate — piruete, salturi, tumbe, sărituri dintr-un coş pe o scară, apoi sub scară, suspendări pe frînghie etc. —, care, în ciuda abilităţii şi vitezei, nu ajută prea mult la desăvîrşirea rolurilor, nici nu întreţesc umorul spectacolului. Era şi greu: execuţia exterioară a mişcărilor date (cum o fac unii actori) şi umorul autentic sau consistenţa caracterelor nefiind obligatoriu determinate. De aceea, căpătăm senzaţia de încărcat, de tatonare nehotărîtă a unui comic de toate calibrele, nedus pînă la

www.cimec.ro

capăt și din cauza diferitelor maniere actoricești (Ovidiu Rocoș — limpede în intenții, dar monocord și prea apăsat; Emil Bozdogescu — facil și strident). Poate că montarea a avut și folosul ei, actorii fiind puși să se adapteze la formulele dinamice, să facă eforturi (vădite pe fețele unora), deci oricum a fost un exercițiu de dezmorțire. Ne-au plăcut mai mult Lucian Albanezu (Pomet), șmecher cam încrezut, volubil, împărțindu-și bine partitura cu partenerii și cu sala, și Hamdi Cerchez (Popiva), operînd cu ironie rece, lucid și în momentele febrile, grav și copilăros totodată, expresiv în mișcările comice, dar înrudit mai curînd cu Malec decît cu Charlot.

Ion Cazaban

GALAȚI

- „CITADELA SFĂRÎMATĂ" de Horia Lovinescu
- „AULULARIA" de Plaut
- „FLOARE DE CACTUS" de Barillet și Gredy

Deschiderea stagiunii gălățene cu *Citadela sfărîmată*, *Aululария* și *Floare de cactus* a coincis cu sărbătorirea celor zece ani de existență a acestui colectiv. O foarte scurtă recapitulare se impune, pentru un teatru care a avut pe rînd ca animatori regizori astăzi foarte cunoscuți — Crin Teodorescu, Valeriu Moisescu, Vlad Mugur și, pentru scurt timp, Dinu Cernescu —, un teatru care s-a făcut remarcat prin spectacole ce merită să fie reamintite — *Mireasa desculță*, *Gîlcevile din Chioggia*, *Piața Ancorelor*, *D-ale carnavalului*, *Celebrul 702*, *Umbra*, *Surorile Boga* —, și pe a cărui scenă au jucat primele lor roluri actori cu bun renume — Gina Patrichi, Dana Comnea, Mihai Pălădescu, Matei Alexandru, Ștefan Bănică, Boris Olinescu. Retrospectiv, ansamblul gălățean, destul de instabil, apare, în scurta sa istorie, ca unul din acele laboratoare experimentale, care s-au improvizat spontan în mai multe orașe din țară, odată cu intrarea în profesie a unor serii înzestrate de actori și regizori tineri, mici grupări care au strălucit un timp prin îndrăzneală și consum de fantezie, au furnizat directori de scenă și interpreți cu o experiență pozitivă teatrelor mai mari, dar n-au izbutit să dea continuitate muncii, străbătînd ca atare alternativ scurte perioade de efervescență și momente, din păcate mai lungi, de regres.

În clipa de față, sub conducerea regizorului-director Ion Maximilian și cu concursul regizorului Gheorghe Jora, teatrul traversează o etapă de redresare și de stabilizare, după timpul nu prea fericit în care a trebuit să reziste exodului vechilor colaboratori. Încă din stagiunea trecută, cuplul regizoral Maximilian-Jora a imprimat activității o ținută de seriozitate și străduință conștiincioasă.

Selecția de piese care deschide acest sezon de spectacole prezintă interes prin faptul că alătură o dramă din cele mai bune din literatura noastră teatrală din ultimii 20 de ani, unei comedii clasice dificile și puțin jucate, și încearcă o variație de calibru înserînd în program o foarte ușoară și ingenioasă comedie de situații. În principiu, nu se poate obiecta nimic împotriva *Florii de cactus*, cît timp ea stă alături de titluri atît de grave, ca primele două pe care le-am amintit și urmează să fie însoțită mai tîrziu de o montare grea ca *Romeo și Julieta*. Dar pe lista de premiere a teatrului se anunță și *Comedia zorilor* a lui Mircea Ștefănescu, și această apropiere ne face să ne întrebăm dacă nu cumva, totuși, conducerea teatrului acordă prea mare însemnătate așa-zisei categorii ușoare, dacă ea nu putea opta pentru scrieri la fel de atrăgătoare ca cele citate, dar cu o valoare de educație estetică superioară și o mai mare putere de antrenare a actorilor, și dacă în acest program nu s-au strecurat și rezolvări de minimă rezistență. Piesa românească mai nouă sau din fondul operelor de tradiție putea, în orice caz, să fie mai consecvent (de pildă, în raport cu spectacolele Lovinescu din acest teatru) și mai nobil reprezentată în repertoriu.

www.cimec.ro

Cele trei spectacole au fost montate și jucate atent, cu grijă pentru o comunicare justă a sensurilor și pentru calitatea interpretării. Într-o distribuție sau alta, diferiți interpreți și-au afirmat însușirile — în primul rînd Anca Neculce-Maximilian, care ni se pare una dintre cele mai dotate ingenue din teatrele noastre, artista emerită Jeny Moruzan, Mihai Mihail, foarte tînăra Ileana Cernat, care debutează frumos cu un rol principal din comedia franțuzească, Olga Dumitrescu, Ion Ulmeni (atunci cînd nu șarjează), Eugen Tudoran Ioana Ioniță, Viorel Popescu. Este limpede că teatrul dispune de o trupă echilibrată și cu destule resurse pentru a face față necesităților. Desigur, o analiză de amănunt nu se poate efectua într-o scurtă însemnare ca aceasta, care urmărește mai mult unele probleme de ansamblu. De aceea ne mulțumim cu asemenea semnalări, adăugînd, printre reușitele începutului de stagiune, și decorul lui Benedict Gănescu pentru *Aulularia*.

Care sînt problemele principale ale teatrului în prezent, judecînd după spectacolele pe care le-am văzut? Aceste probleme țin de două grupuri de preocupări, vizînd întîi relația cu publicul și apoi omogenitatea trupei, aprofundarea muncii cu actorul.

În ceea ce privește raporturile teatrului cu spectatorii, trebuie să spunem că acest ansamblu nu a izbutit să-și formeze în cei zece ani de existență un public destul de larg și mai ales destul de interesat și de receptiv față de valorile artei scenice. Poate în urma fluctuațiilor din trupă, poate din pricina absenței cu tradiție teatrală în oraș, legăturile cu spectatorii se dovedesc cam șubrede și inconstante. Prima îndatorire ce-i revine teatrului — dacă el vrea să-și justifice pe deplin prezența într-un oraș mare, în plină dezvoltare industrială — este aceea de a cîștiga publicul. Întreaga activitate poate să fie pusă sub semnul acestei orientări, de la afiș și propagandă vizuală, în genere, pînă la alcătuirea repertoriului și abordarea unor forme mobilizatoare de spectacol (comedie muzicală, spectacol agitatoric etc.). În condițiile de relativă indiferență cu care este înconjurat, colectivul nu-și poate îngădui să lase lucrurile să se desfășoare în voia lor: spectatorul trebuie atras, chemat, sedus și educat în spiritul dragostei pentru creațiile de calitate. Poate că din pricina ecoului restrîns în auditoriu, mi s-a părut că munca nu-i mulțumește pe deplin pe cei care o depun; ea pare să se desfășoare prea liniștit, prea domol, puțin cam monoton (nu este vorba de cantitatea și intensitatea eforturilor depuse pentru realizarea unui spectacol sau altuia, montări obținute realmente prin strădanii asidue, ci de efectul acestora în viața de fiecare zi a orașului). Afișe puține, șterse, neatractive, vîlvă timidă în jurul unei sărbători care ar fi putut să stea în centrul preocupărilor culturale, o limitare a atenției profesionale la dificultățile interne, o lipsă de preocupare pentru răsunetul realizărilor în rîndul privitorilor — cam acestea par a fi handicapurile ce frînează deocamdată afirmarea deplină a acestui teatru. Este probabil că în această situație se face simțită o anumită „tradiție" proastă, din unele teatre din provincie, care lucrează numai cu fața spre capitală, numai așteptînd succesele și elogiile criticii, și eventual, în turnee, ale publicului din București, dar nu dau prea mare atenție modului în care sînt ascultate și urmărite de sălile din fiecare seară. Rîvnind cu justificată ambiție să-și desfășoare activitatea la cel mai înalt nivel al vieții teatrale din țară, asemenea colective sînt obligate, în același timp, să-și cucerească și să-și formeze publicul, să determine un curent de interes și receptivitate pentru artă în jurul lor, să aducă un suflu înviorător în atmosfera orașului pe care se cuvine să-l anime. Acest lucru nu este atît de greu de obținut, cum pare la prima vedere: spectacolele pot fi lansate, reacția publicului poate fi pregătită, repertoriul poate fi alcătuit mai ofensiv, genurile de teatru pot fi variate cu mai mult interes pentru efectul pe care îl provoacă.

A doua problemă a teatrului este, cum am spus, aceea a calității interpretărilor. La Galați se joacă în general bine, fără șabloane supărătoare, fără ostentații de prost-gust, aș îndrăzni să spun, fără provincialisme. Și totuși... Există ceva monocord în corectitudinea celor mai mulți actori de aici, și în această uniformitate, abia simțită, se ascunde un pericol, acela al rezolvărilor comode. Așa, de pildă, unii interpreți, intens solicitați de partituri pentru care nu aveau datele — de pildă Constantin Săsăreanu în Matei Dragomirescu —, s-au mulțumit cu schițe incomplete ale rolurilor; alții, debitori ai unor modalități de joc mai încărcate, distonează, în anumite momente, cu jocul firesc căutat de direcția de scenă (Laurențiu Mărgineanu, Tanți Romée); în sfîrșit, alții, înzestrați și care își conduc bine, în mare, interpretările, își diminuează realizările printr-o gesticulație de prisos (lucru care se întîmplă și cu un actor atît de dotat ca Mihai Mihail). Dacă Ion Maximilian și Gheorghe Jora țin într-adevăr să continue munca de frumoasă ți-

www.cimec.ro

nută pe care au început-o aici, se cuvine ca ei să se concentreze asupra aprofundării interpretărilor. O expresivitate scenică mai densă, o nuanțare mai puternică și mai subtilă, o curățare a interpretărilor de gestul necontrolat și agitația inutilă, o îndepărtare a discrepanțelor dintre actorii de generații deosebite — cam acestea ar urma să fie obiectivele unei activități ce poate să ridice teatrul din Galați la unul din primele locuri din țară. Deocamdată, se mai simt diferențele dintre actorii cu școală și cei care au venit din teatrul de amatori, și uneori cei lipsiți de o pregătire teatrală mai susținută antrenează pe colegii lor spre rezolvări simpliste și facile. Dar, desigur, toate aceste slăbiciuni pot să fie depășite și nu avem nici un motiv să ne îndoim de reușita unui ansamblu evident devotat muncii.

A. M. N.

PITEȘTI

- „RĂZVAN ȘI VIDRA" de B. P. Haşdeu
- „COPACII MOR ÎN PICIOARE" de A. Cassona

Teatrul de Stat din Pitești a continuat apreciabila inițiativă de prezentare a lucrărilor clasicilor, după *Ulaicu Vodă*, abordînd valoroasa piesă a lui B. P. Haşdeu, *Răzvan și Vidra* (indiferent de unele dificultăți legate de distribuție). Această preocupare tinde să contureze datele unui program al teatrului privind selecția și montarea celor mai semnificative lucrări ale repertoriului național. Se contribuie astfel la formarea, la educarea unor sentimente și aspirații patriotice autentice și, în același timp, se solicită în aceste acțiuni aproape întreg colectivul. Regia spectacolului este semnată de Dan Alexandrescu, pentru a doua oară interpret al textului admirabil al lui Haşdeu (prima dată — Arad 1961). Reprezentația are un nivel care permite și merită o discuție atentă. Urmărind spectacolul în desfășurare, inițial trebuie amintit caracterul nesemnificativ al intenției principale din actul I, de caracterizare a lui Răzvan prin elemente pitorești ce se referă la originea sa țigănească. (Asemenea soluții se vor mai repeta și în celelalte acte, de exemplu scena din tabăra polonă.) Răzvan nu a însemnat pentru Haşdeu reprezentantul unei națiii oprimate, în favoarea căreia pledează sau o caracterizează prin intermediul eroului. Intențiile sale nu sînt similare cu acelea ale lui Alecsandri cînd descria vînzarea Zamfirei sau viața lui Vasile Porojan. Originea lui Răzvan e doar un pretext ce reamintește predilecția romantică pentru destine amețitoare (în fond, Răzvan pornește mai de jos chiar decît Ruy Blas). Elementul realist nu este absent în piesă, el manifestîndu-se însă prin atenția acordată situației politice, economice din țară. Desenarea unui Răzvan toreador operetistic nu sporește consistența realistă a teatrului lui Haşdeu. Tratarea primului act în stil muzical-vocal este sugerată și de modalitatea de tratare a figurației, ce intervine în cor, total lipsită de autenticitate, de justificare. (Singur Cornel Poenaru, dascălul, realizează aci unul din cele mai frumoase roluri ale spectacolului, discret, plin de delicatețe sufletească.)

Actul II, din pădure, apare deplin devitalizat, datorită neinteresului, prezent la întregul colectiv, pentru descoperirea de amănunte caracterizante, capabile a crea o atmosferă.

Regizorul n-a izbutit să imprime spectacolului o linie unică de tratare. El a alăturat unui Răzvan pitoresc, excesiv romantic, o Vidră pe care a intenționat-o discret lirică, împunîndu-și aspirațiile de mărire prin farmecele unei feminități feline. Ileana Focșa, temîndu-se ca această interpretare a rolului să nu o ducă la un anume intimism, a alternat diverse stiluri de joc, romantismul pasional obișnuit cu un lirism extrem de modern, fapt ce a împiedicat-o să realizeze portretul unitar al eroinei lui Haşdeu.

Dan Alexandrescu, în ultimul act, l-a condus pe Dem. Niculescu către un Răzvan demonic, cu un mers de Richard al III-lea. Tensiunea sa, în loc să se consume interior, s-a cristalizat într-o concretizare exterioară, lipsită de o reală putere de comunicare.

Diferențiind prezența regizorului de cea a actorului, nu putem să nu remarcăm ex-

www.cimec.ro

celentele calităţi profesionale de mişcare, dicţiune, pe care le posedă interpretul lui Răzvan. Tentaţia către retorică, tentaţie căreia uneori nu i-a rezistat, l-a împiedicat însă să descopere deplin frumuseţea şi drama acestui personaj, înălţat prin sine.

Restul distribuţiei obţine unele reuşite demne de notat. Una dintre acestea este cea a lui Ion Focşa, în Sbierea. Acesta conturează precis, deseori dramatic, patima ce-l domină pe Sbierea. Dumitru Ivan creează un Răzeş grav, care transmite acea dragoste de ţară şi bun-simţ pe care le întruchipează.

Tr. Niţescu prezintă soluţii scenografice interesante, care îşi pierd uneori din frumuseţe, datorită unor stridenţe cromatice, tot aşa cum costumul simplu, convingător al lui Răzvan se devalorizează oarecum prin alăturarea de acela convenţional şi fals elegant al Vidrei.

Meritul spectacolului vine din caracterul său aerat, mulţumită evitării tentaţiei de reconstituire muzeistică. Deşi nu au apărut elemente marcante prin noutatea, consistenţa şi unitatea viziunii, spectacolul a tins către o desfăşurare simplă, destul de rapidă, ce nu oboseşte.

Aşadar, prin valoarea textului, prin satisfacţiile de ordin patriotic pe care le oferă şi, uneori, prin interpretarea sa, *Răzvan şi Vidra* îşi justifică programarea în repertoriul teatrului.

Copacii mor în picioare de A. Cassona este o reluare din stagiunea trecută. A. Cassona, discutînd despre ravagiile pe care le poate aduce într-o familie izolată de lume* contactul brutal cu o realitate cotidiană dureroasă — existenţa detracată a nepotului fugit în America —, subliniază valorile de echilibru ce le oferă uneori posibilitatea de a-ţi vedea visurile împlinite, măcar pentru o clipă. Bunica izbuteşte să reziste doar datorită faptului că a cunoscut bucuria de a crede în realitatea imaginii falsului nepot. Lucrarea dramaturgului spaniol, datorită deselor nuanţe discrete ale lirismului, cît şi dificultăţilor de construcţie dramatică (actul I — cu valoare de expoziţie — se întinde prea mult, iar cel de-al II-lea conţine un număr serios de reacţii şi acţiuni previzibile, ce dau textului un aer de convenţionalism), ne apare prea repede îmbătrînită.

Regizorul spectacolului, Jean Stoppler, prezintă în program cîteva note... „din caietul de regie", note cu un caracter atît de vădit literar, încît cel teatral devine inexistent. Absenţa acestuia se resimte şi în spectacol, care se rezumă la o transpunere „realistă" a unui text metaforic. (Această caracteristică se manifestă cu maximum de evidenţă, în actul II.) Montarea poate fi definită cel mai precis prin termenul inexpresiv de „corectă", ea neindicînd preocuparea pentru afirmarea unei poziţii, a unei *interpretări* a textului. Revenind la notele amintite, singurul proiect regizoral se referea la necesitatea utilizării muzicii în spectacol. Prezenţa acesteia se remarcă însă numai ca acompaniator inutil al scenelor lirice, procedeu de mult abandonat de către majoritatea regizorilor. O asemenea atitudine nu cred să exprime altceva decît neîncrederea în actor, în posibilităţile sale de captare a publicului şi, pe deasupra, o anumită comoditate a regizorului ce îşi „rezolvă" sarcinile escamotîndu-le prin apelul la soluţii comune. Intenţionînd analiza spectacolului din unghi regizoral, merită amintit ritmul. J. L. Barrault spunea că omul de teatru lucrează cu ceasul în faţă şi, atunci cînd spectacolul durează mai mult cu 5—10 minute, ştie că a intervenit ceva, în orice caz, că în seara aceea reprezentaţia nu a mers bine. Aici, simţi însă nevoia ca spectacolul să se termine cu aproape 20 de minute mai devreme. Regizorul, neizbutind să evite acest ritm lent, răpeşte şi emoţiei, atunci cînd se naşte, posibilitatea de continuitate.

Actoriceşte, pe prim-plan se află creaţia interpretei Bunicii — Telly Barbu. Ea surprinde complex şi nuanţat psihologia acestui personaj, de la freamătul aşteptării la bucuria revederii, iar apoi la îndoielile privind fericirea celor doi tineri.

Cei doi tineri, Directorul şi Martha, vin în casa bătrînei pentru a-i susţine un vis, iar la plecare, ea este cea care le păstrează încrederea în visul despre utilitatea şi frumuseţea faptei lor. E o soluţie dramatică izbutită exprimînd însă tot victoria celor doi, care au reuşit, în acelaşi timp, să bucure şi să apere încrederea Bunicii în oameni. În rolul Directorului, C. Zărnescu mi s-a părut oarecum lipsit de forţa necesară pentru a convinge, el necreînd un personaj capabil de mari gesturi şi acţiuni. Martha, în interpretarea Zoiei Muscanu, apare cu trăsăturile de femeie obişnuită, chiar banală, izbutind să transmită deseori emoţia trezită de confundarea iluziei cu realitatea. I. Dumitrescu şi Dem. Niculescu compun cu sinceritate două tipuri destul de dificile. (Din păcate, actorii, ca şi regizorul, apelează uneori la *imagini fixe*. Una din acestea este şi cea a tînărului american decăzut, întotdeauna cu acelaşi costum şi aceleaşi gesturi).

George Banu

www.cimec.ro

Repoetizare, respiritualizare în arta păpușarilor

DIFICULTĂȚILE UNUI BILANȚ

De foarte multe ori — și nu ca o eschivă tactică — participanții la Festival, intervievați asupra impresiilor lor, cereau un răgaz, invocînd necesitatea unei detașări în timp pentru a dobîndi perspectivă asupra manifestării artistice ample la care luaseră parte. Rezerva lor era pe deplin justificată ! Chiar și numai urmărirea atentă a celor 39 de programe prezentate în Festival (plus alte 8, românești, hors-festival), pe parcursul a numai două săptămîni, cere un efort de concentrare nervoasă, un travaliu intelectual și afectiv, de selectare și comparație, de memorizare și asimilare a unui material copleșitor. Darămite atunci cînd spectacolele vizionate prezintă deosebiri flagrante, de valoare și concepție, cînd insolitul căutărilor artistice te descumpănește în fiece moment, cînd activității de spectator i se adaugă o confruntare permanentă de idei prilejuită de celelalte manifestări ale Festivalului — discuții, conferințe, vizionări de filme — cu osebire solicitante.

În această complexă conjunctură nu era deloc de invidiat situația juriului de concurs, chemat să-și spună cel dintîi, răspicat, cuvîntul asupra ansamblului Festivalului. Decizia sa exprimată în palmares e un punct de vedere colectiv, multilateral justificat, purtînd girul competenței și obiectivității unor personalități marcante din lumea internațională a artei păpușilor (și nu numai !). Desigur, ca orice palmares, și acesta este discutabil. Se poate dezbate la nesfîrșit decizia juriului ; se poate obiecta asupra neacordării unor premii care, după părerea noastră, își aveau pretendenții de drept („Marele premiu" — *Ubu-rege* al suedezilor ; „Premiul pentru muzică" — C. Penderecki, autorul excelentelor partituri la *Cel mai curajos* și *Ubu-rege).* Se poate obiecta asupra prezenței în palmares a unor spectacole care, după gustul unora sau altora, nu justificau importanța premiilor obținute (spectacole inegale ca *Amnarul, Prințul cioplit în lemn, Frumoasa fără seamăn, Comedia divină* și recitalul Genty ; spectacole palide ca *Mister Twister* și *Povestea celor doi frați Hîn-Bu și Nor-Bu) ;* se poate discuta chiar și despre omiterea din palmares a unui spectacol meritoriu, inexplicabil trecut cu vederea de juriu *(Orașul viselor) ;* se poate discuta... dar despre ce nu se poate discuta pe marginea unui palmares ?... Nu această discuție mi se pare însă astăzi de primă importanță !...

Acum, cînd impresiile încep să se sedimenteze, cînd din multitudinea sugestiilor începe să se decanteze esențialul, un bilanț — fie el și sub forma unor notații fără pretenții de exhaustiv și infailibil — impune considerarea Festivalului în totalitatea sa, în contextul întregii actualități internaționale păpușărești, în contextul dezvoltării generale

www.cimec.ro

a artei animației. Pentru că — și aceasta merită în primul rînd subliniat — al treilea Festival Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete de la București a oglindit edificator...

...O ETAPĂ NOUĂ ÎN EVOLUȚIA MODERNĂ A GENULUI

Într-un anumit fel, festivalurile de la București au exprimat, în suita lor, înseși etapele diferite ale evoluției postbelice a artei păpușarilor.

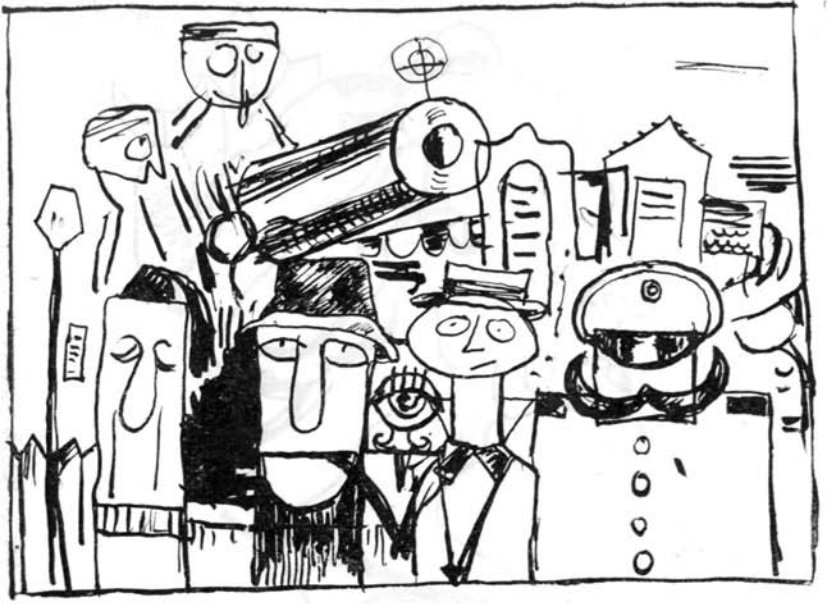
În 1958, ni s-a înfățișat miracolul unei arte reîntinerite, care în devenirea sa cultă descoperea cu un dinamism uluitor mijloacele expresiei sale moderne. Atunci i-am cunoscut pe Joly, pe Wilkovski și pe Roser, atunci am cunoscut arta de prestigiu a păpușarilor cehi (pe „clasicii" Speibl și Hurvinek îi întîlnisem cu puțină vreme înainte) și sovietici (de atunci Obraztov ne-a devenit o figură familiară), arta gingașă a englezului Bussell, a cehului Pehr și a francezului Tahon. Atunci am determinat coordonatele locului (de frunte), pe care-l ocupă în ierarhia mondială a valorilor specifice teatrul nostru de păpuși, produs integral al anilor de după Eliberare.

După doi ani de zile, un nou festival decepționa multă lume. Exceptînd surpriza spectaculoasă a reprezentației bulgare *(Petrică și Lupul* și *Cucuieții)*, din nou remarcabila prezență românească *(Micul prinț, Povești cu animale* și *Punguța cu doi bani)*, interesantul spectacol leningrădean, adaptare după Capek, spectacolul chinez de înalt profesionalism și încă două trei momente de inedit aduse de celelalte reprezentații, Festivalul părea sărac. Nu pentru că între timp publicul s-ar fi blazat sau pentru că ar fi dorit să vadă realizări cu necesitate superioare celor de la precedenta ediție. Ci pentru că în însăși dezvoltarea artei în discuție intervenea un moment de cumpănă în care căutarea mijloacelor de expresie se autonomizase, nu-și găsea încă făgașul rodnic și nici susținerea de conținut necesară. (Spectacolele poloneze, vizionate cu acel prilej, ilustrau cel mai net această situație.) Arta păpușărească nici nu se impusese bine în lumea artelor moderne și proroci pesimiști prevedeau deja semnele unei crize.

La Varșovia însă, în 1964, *Tigrișorul Petre* (Teatrul „Lalka"), *Cartea cu Apolodor* (Teatrul „Țăndărică"), *Bagatele* (Marionettheatern-Stockholm), și *Moș gunoi* (Teatrul din

Personaje din „Cele trei neveste ale lui Don Cristobal", adaptare liberă după Federico Garcia Lorca, de Valentin Silvestru — Teatrul „Țăndărică"

www.cimec.ro



Personaje din „Ceasornicarul" de I. Teofilov — Teatrul central de păpuşi din Sofia

Tallin) marchează simptomele de depăşire a momentului de baterea pasului pe loc şi — ceea ce e mai important, — indică limpede calea contemporană a teatrului de păpuşi. O artă modernă, care se adresează spectatorului de azi (copil sau adult), inteligent, cultivat, familiarizat cu lumea obiectelor, gîndurilor şi faptelor secolului XX, un spectator cu disponibilităţi pentru poetic, satiric şi fantastic. Pe această direcţie, a *definirii idealului estetic contemporan* în arta păpuşărească, al treilea Festival de la Bucureşti s-a înscris cu hotărîre. O artă cultă, vie, de înaltă valoare emotivă şi saturată de idei, o artă a problematicii şi a trăirilor omului de azi, o artă care vorbeşte într-un limbaj modern, dar care-şi cunoaşte şi-şi respectă tradiţiile cele mai valoroase — aşa se vrea păpuşăria contemporană. Ne-au arătat-o limpede *Ubu-rege* şi *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal, Ceasornicarul* şi *Moara zburătoare, Cel mai curajos* şi *Oraşul viselor, Elefăntelul curios* şi *Petruşka,* spectacolul de umbre al teatrului din Hunan şi spectacolul pentru copii al companiei franceze Giles, spectacolul tradiţional al teatrului indian din Udaipur şi, încă o dată, Joly. Ambiţii similare, realizate în măsuri diferite, dar în principal orientate în aceeaşi direcţie — şi acesta mi se pare lucrul cel mai însemnat —, am deslusit şi în *Amnarul, Frumoasa fără seamăn, Comedia divină, Tigrişorul Petre, Jucăriile Mihaelei, Cucerirea muntelui Tigrului* şi *Povestea soldatului.*

Însăşi această lungă enumerare de titluri spune destul despre bogăţia recoltei acestui Festival. Şi totuşi...

Fanaticii adepţi ai ideilor preconcepute despre „ce este" şi „ce nu este" teatrul de păpuşi nu pot admite acest — după părerea lor — „talmeş-balmeş" de spectacole, unele repudiate de ei cu violenţă, ca neînscriindu-se în sfera de preocupări specifice genului. Alţii vor reproşa Festivalului că nu aduce noutăţi de limbaj artistic epatante, ba chiar că multe dintre spectacolele citate reiau procedee de mult descoperite, gîndite şi chiar folosite de alţii. Cred că şi unii şi ceilalţi nu sesizează tocmai *caracteristica fundamentală* a actualei etape în dezvoltarea teatrului de păpuşi, perfect descifrabilă în acest Festival:

...SPECTACOLUL MODERN DE PĂPUŞI REALIZEAZĂ O NOUĂ SINTEZĂ ARTISTICĂ

Vremea spectacolelor aşezate, adormitoare şi puerile, în care animarea elementară sau meşteşugul păpuşarului erau esenţiale, epoca transpunerilor brute ale textului clasic sau a servirii plate a piesei de pseudoactualitate, neinspirată din punct de vedere teatral,

www.cimec.ro

Yves Joly

a trecut. Am simțit-o foarte bine, atunci cînd, cu mari eforturi, am urmărit reprezentația *Cufărului*, a *Furtunii* (Shakespeare ? !), reprezentațiile cu *Mister Twister*, *Ali Baba și cei 40 de hoți*, *Sărbătoarea păpușilor*, *Rumpelstilzchen*, *Crăiasa zăpezii* sau spectacolul bolivian.

Epoca „descoperirilor" fluturate pe la nasul spectatorului, a simplelor exerciții stilistice, fără acoperire de inspirație și respirație a ideii, fără bogăție de gînduri, s-a perimat și ea. Ne-au arătat-o — de data aceasta urmărite totuși cu interes și uneori răsplătite cu aplauze — *Dragostea celor trei portocale*, *O oră scurtă* și *Sus, tot mai sus*, momente din *Prințul cioplit în lemn*, din *Antropomorfism* și *Pasărea albastră* ; ne-a arătat-o și programul românesc *Caleidoscop*. (Dacă n-am ști că momentele acestuia au fost inițial pregătite cu scopul de a concura în Festival, le-am considera pe cele de la Bacău, Brașov și — în parte — Iași ca reușite, în limitele precise ale exercițiului stilistic, sau ale demonstrației experimentale.)

Lipsa de prejudecăți față de materialul dramaturgic de la care pornește spectacolul, exprimată în abordarea oricărui text (clasic sau modern), capabil să exprime gînduri contemporane, receptivitatea la experiența altor arte audio-vizuale (teatru, cinema, televiziune, film de animație) și la descoperirile plasticii contemporane, folosirea bagajului tehnic și expresiv al acestora pe principiul și în spiritul unui spectacol „total", folosirea tuturor felurilor de animație (de la marionete primitive la automate, de la păpuși „pe mînă" la umbre, de la siluete decupate la obiecte animate) pe criteriul suprem al funcționalității maxime, fără teama de a sparge unitatea de stil a reprezentației — acestea sînt elementele care concură la realizarea noii sinteze promovate de teatrul de păpuși. Ea este realizată în acele spectacole unde talentul creatorilor, cultura de specialitate și general-artistică, dorința conștientă de a servi spectatorului și artei întîlnesc ideea contemporană și mesajul de interes actual.

Ca și în alte arte — în teatru în genere — sinteza aceasta „multilaterală" (excelent reprezentată în Festival de *Ubu*, *Cele trei neveste*, *Cel mai curajos*, *Moara zburătoare* și *Ceasornicarul*) poate căpăta formule stilistice foarte diferite. În același timp, ea nu înseamnă negarea absolută a unei alte orientări tot atît de valabile ! Cea care dezvoltă (nu „conservă" !) puritatea de stil în tipul de spectacol pe care l-am putea numi „monodic". Spectacolul Giles, spectacolul chinez de umbre și cel indian cu marionete, în fine, spectacolul Joly au fost atît de bine primite tocmai pentru că folosesc formula *simplă*, dar de profundă rezonanță estetică modernă, pentru că transmit sincer și elementar sentimentele și ideile adecvate unui asemenea tip de animație, fără a sofistica inutil și mai ales fără a relua mecanic vechi forme osificate ale teatrului primitiv tradițional. (Așa cum s-a întîmplat în spectacole nereușite, ca acelea ale teatrelor

www.cimec.ro

Giles şi ... cîteva din creaţiile sale păpuşăreşti

din Schwabach şi Rüsselsheim.) La acest Festival, am asistat la spectacole prezentînd deosebiri stilistice nete, tendinţe expresive multiplu diferenţiate, dar pe temeiul larg al contemporaneităţii am încercat să le primim cu aceeaşi înţelegere. Fenomenul păpuşăresc viabil a infirmat toate prejudecăţile : şi pe cele referitoare la cantitatea de text-limită pentru prizarea unei reprezentaţii de către un public internaţional (toate marile spectacole ale Festivalului au avut mult text, care însă nu a stînjenit înţelegerea sensurilor şi dinamicii lor) şi pe cele care legau succesul de obligativitatea descoperirii plastice novatoare (excelente exemple de „eclectism creator" ne-au dat *Moara zburătoare* şi *Petruşka).* Teoriile care încercau să diminueze rolul creator al artistului păpuşar, animator profesionist de mare talent, fantezie şi îndemînare meşteşugărească (unde trăieşte mai sensibil păpuşa decît în *Cristobal,* în spectacolul *Joly,* în recitalul lui Haken sau în cel al lui Genty, în *Moara zburătoare* şi *Ubu ?),* cele care considerau că publicului de Festival trebuie să i se servească o artă „specială", deosebită de cea oferită spectatorului obişnuit, au fost şi ele serios amendate. (Ce spectacole au fost mai bine primite decît acelea în care publicul Festivalului a văzut germenii unei reale cariere scenice a spectacolului şi nu efemerida unei singure reprezentaţii ?)

Este cel mai bun semn că arta păpuşărească se află într-o perioadă de înflorire, de înnoire şi dezvoltare, de permanentă adecvare la exigenţele epocii, etapă pe care cineva o numea de „repoetizare şi respiritualizare". Acestei etape, Festivalul de la Bucureşti i-a fost nu numai martor, dar şi jalon.

B. T. Rîpeanu

www.cimec.ro

SPECTACOLELE „COMEDIEI" LENINGRĂDENE

Treizeci de ani de muncă în comun creează o legătură indisolubilă între un teatru și conducătorul său. Unde sfîrșește personalitatea directorului și unde începe să se afirme cea a cutărui actor, regizor sau scenograf, în ce măsură s-au influențat ei reciproc, care sînt deosebirile de concepție și cum s-a ajuns la armonizarea lor — iată întrebări la care nu e deloc lesne să răspunzi atunci cînd colectivul artistic și omul aflat în fruntea sa alcătuiesc un întreg unitar.

Acesta e cazul Teatrului de Comedie din Leningrad și al conducătorului său, artistul poporului Nikolai Akimov. De altfel, sudura e atît de veche și de trainică, încît în U.R.S.S. doar cronicarii respectă, în articolele lor, titulatura oficială a trupei. Publicul îi spune, simplu și concludent, „teatrul lui Akimov". Spectacolele prezentate în cadrul recentului turneu întreprins în România ne-au convins și pe noi că teatrul e al lui Akimov, dar și că Akimov e al teatrului.

Director (în cea mai bună accepție a cuvîntului, adică nu administrator, ci animator), regizor și scenograf, Akimov abordează în această triplă ipostază piesele jucate de colectivul său. Lucrul se simte chiar atunci cînd punerea în scenă sau decorurile nu-i aparțin personal. Așa cum se simte o altă fațetă, în general mai puțin cunoscută, a multilateralei sale activități — cea de scriitor umorist, care-i creează o îndrituire în plus pentru comedie.

Repertoriul cu care Teatrul de Comedie din Leningrad a venit în țara noastră a respectat un principiu astfel enunțat de conducătorul său: „atenție susținută atît față de tematica actuală, cît și față de piesele clasice, care pot suna astăzi într-un fel nou". L-a respectat îmbinînd într-un mod ingenios un material clasic cu o viziune modernă. Căci clasice sînt și schițele lui Cehov, pe baza cărora s-au montat *Povestirile pestrițe*, și basmul lui Andersen, din care Evgheni Șvarț s-a inspirat pentru a scrie *Umbra*, și drama lui Suhovo-Kobîlin, *Procesul*, și — la urma urmelor — chiar scrisorile lui Shaw, care formează substanța principală din *Dragă mincinosule* de Jerome Kilty. Și dacă unele din ele „au sunat într-un fel nou" datorită și autorilor, la celelalte meritul prezentării dintr-un unghi contemporan revine în întregime artiștilor leningrădeni.

În legătură cu repertoriul turneului s-ar mai putea face observația că el are o nuanță cehoviană în ansamblul său; fără să mai vorbim de sfîșietoarea dezbatere din *Procesul*, celelalte piese nu sînt nici ele comedii „pure", la care spectatorul nu are altceva de făcut decît să rîdă în hohote. Un fior de filozofică amărăciune străbate lucrările lui Șvarț și Kilty, aducîndu-le într-o apropiată vecinătate sufletească cu schițele lui Anton Pavlovici. De altfel, Akimov și colaboratorii săi nu se lasă stînjeniți de „firma" teatrului lor. Ca dovadă că nu s-au sfiit să monteze *Don Juan* de Byron și că în proiectele lor imediate intră *Evgheni Oneghin* al lui Pușkin.

Umbra a constituit ceea ce acum se obișnuiește a se denumi o „premieră mondială" a Teatrului de Comedie din Leningrad. Ca și *Dragonul*, semnat tot de Evgheni Șvarț,

www.cimec.ro

această parabolă dramatică și-a început cariera pe scena de pe malul Nevei, pentru a fi preluată apoi de numeroase alte teatre sovietice și străine. Am putut cunoaște deci prototipul *Umbrei* — în construcția regizorală și scenografică a lui Akimov — și n-am fost dezamăgiți. Spectacolul are un pronunțat caracter folcloric, care așterne o mantie fermecător de viu colorată peste semnificațiile profunde ale textului, fără să le denaturеze și fără să le întunece. Actorii, dirijați cu mînă sigură, joacă cu vervă și vădită plăcere niște roluri care sînt, în același timp, și simboluri cu caracter generalizator. Remarcabil ni s-a părut L. M. Milinder — *Umbra* — atît în replicile rostite, cît și în mișcările sale, care au fost la fel de grăitoare ca și cuvintele. Naivă și amuzantă, Anunzziata, în interpretarea Verei Karpova, ne-a făcut să simțim totodată forța interioară de nebiruit a personajului ei, așa cum A. V. Prohorova (Iulia Giuli) a lăsat să se întrevadă, sub strălucirea curtezanei, slăbiciunea și frămîntările unei femei chinuite. G. I. Voropoev (Omul de știință) și P. M. Suhonov (Pietro) au adus un umor de excelentă calitate, diferențiat cu finețe pe tipologia respectivă. Mai puțin fericit aleasă ni s-a părut actrița L. A. Liuliko în rolul Prințesei, ale cărui nuanțe nu a știut să le redea în toată sensibilitatea lor.

Pe canavaua epistolară a comediei *Dragă mincinosule,* E. Iungher și L. K.Kolesov au brodat, în *mille-points,* profilul psihologic al unor personaje care, înainte de a fi eroii unei piese, au scris și jucat teatru, împrumutînd de la acesta o anumită doză de cabotinism. Interpreții au scos în relief cu multă pricepere autoironia care îmbibă corespondența dintre G. B. Shaw și actrița Stella Campbell. Regia (A. I. Remizova) a creat o atmosferă nițeluș vetustă, de „début de siècle", subliniată de decorurile lui Akimov, și care merge admirabil cu prima parte a piesei. Nici jocul actorilor, nici cadrul în care el se desfășoară nu mi s-au părut însă a sublinia, în măsură suficientă, notele tragice care răzbat mai tîrziu, atunci cînd e vorba de primul război mondial și de apropierea celui de-al doilea.

Pe A. V. Suhovo-Kobîlin, spectatorii noștri îl cunosc din piesa *Nunta lui Krecinski,* reprezentată în urmă cu cîțiva ani pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale". Krecinski revine ca ax nevăzut în jurul căruia se învîrtește acțiunea *Procesului.* Tematica e aceeași : escrocherii, abuzuri de putere ale înalților funcționari, relații umane întemeiate pe necinste, șantaj și suspiciune. Spre deosebire de *Nunta,* care era o comedie, în *Procesul* avem de-a face cu o dramă. Actorii leningrădeni și-au putut demonstra astfel nu numai aria largă a repertoriului, ci și registrul variat al mijloacelor lor de expresie artistică. P. P. Pankov, G. N. Teih, L. K. Kolesov, L. M. Milinder și alții au zugrăvit în tușe juste, care stîrnesc groaza, o lume de groază. Regia, aparținînd omniprezentului Akimov, a manevrat cu savantă precizie dezgustătoarele exemplare subumane ale lui Suhovo-Kobîlin, apucîndu-le parcă cu penseta, într-atît era de vădită scîrba care i-o inspirau. Deosebit de impresionante au fost mișcările de grupuri mari din cadrul prologului.

În caleidoscopul de povestiri scenarizate ale lui Cehov, colectivul Teatrului de Comedie din Leningrad și conducătorul lui s-au simțit în cea mai mare măsură la ei acasă. O nețărmurită dragoste față de text și un imens respect față de autorul lui s-au tradus prin grija cu care a fost cizelată fiecare din aceste miniaturi. Focurile rampei au adăugat o strălucire în plus acestor giuvaere autentice. Ridicolul soț înșelat din *Răzbunătorul* (P. M. Suhanov), arțăgosul contabil din *Jubileul* (P. P. Pankov) și mai ales nefericitul vecin și tată de familie din *Tragedian fără voie* (L. I. Lemke) au provocat explozii de aplauze la scenă deschisă din partea unei săli zguduite de hohote de rîs. În aceeași măsură a fost pusă în valoare dunga de lucidă amărăciune care tivește umorul cehovian. E. V. Iungher a fost emoționantă în rolul doamnei N. N., ale cărei prejudecăți absurde i-au ratat viața, iar V. A. Karpova a întruchipat, cu mare forță de convingere, o Ninocika abjectă în canibalismul ei sentimental. A fost un adevărat festival Cehov, cu o contribuție mai mare din partea realizatorilor decît ar fi adus-o, poate, la reprezentarea uneia din piesele marelui Anton Pavlovici.

Nikolai Akimov declara cîndva că îi pare rău că nu poate scrie și muzica de scenă necesară unora dintre montările sale. Îi împărtășim regretul : ilustrația melodică nu a fost totdeauna la nivelul efortului depus de ansamblu pentru reușita spectacolului.

Turneul întreprins de Teatrul de Comedie din Leningrad a prilejuit publicului nostru contactul cu un colectiv însuflețit de un înalt crez artistic. Succesul dobîndit reprezintă o victorie pentru fiecare dintre membrii lui, ca și pentru conducătorul teatrului. Indiscutabil, Akimov este un virtuoz. Dar și instrumentul la care cîntă el e demn de toată admirația.

Dana Crivăț

www.cimec.ro

„OEDIP" ȘI „HECUBA"

În amplul amfiteatru al Sălii Palatului, cu publicul participînd ca un cor imens, Teatrul Național din Atena s-a simțit aproape acasă, deloc strîmtorat. Am dedus această stare din liniștea, din siguranța cu care au recitat și s-au mișcat acești plenipotențiari ai geniului tragic grec. Spun grec și nu elen, poate dintr-o prejudecată lingvistică: tragediile *Oedip-rege* și *Hecuba* n-au fost rostite în original, ci în neogreacă, limbă după cît se pare încă nefixată, încă incertă între idiomul literar și graiurile populare. De această incertitudine și instabilitate însă, Alexis Minotis — regizor și protagonist al lui *Oedip* — a știut să profite, după părerea mea, într-un mod original. El a scos tragedia de pe soclul unei tradiții statice, i-a dezmorțit articulațiile și a făcut din ea un organism viu, sugerîndu-i ipostaze inteligibile și credibile pentru noi, spectatorii de astăzi. Fundamental, Minotis a acționat, aș spune, „neorealist", în sensul experienței făcute în ultimul deceniu de filmul grec. Interpretarea a fost ușor de recunoscut în diversificarea pitorească a corului popular de la început, în atmosfera democrată de la curte, în relațiile dintre personaje, în tonul și gestul „cotidian" al protagoniștilor: într-un cuvînt, *cronică lirică,* document poetic al unor evenimente, așa cum cere tocmai neorealismul. Devotamentul regelui teban față de poporul său e împins pînă la ultimele consecințe, tragedia unei dinastii, a Labdacizilor, devenind tragedia posibilă a oricărei familii din cetate. Concepția invită la o discretă demitizare a eroului central și la difuzarea largă a semnificațiilor textului, cu accentele ușor deplasate de pe *destinul tragic,* pe tîlcul unui soi de *năpastă* în accepție populară. Am aderat fără efort la această propunere a artistului, căruia — în timp ce joacă — i se citesc pe frunte și în priviri itinerarul și răspunderea întregului spectacol. Vreau să spun că Minotis a gîndit coerent etapele tragediei, ca regizor, dar s-a vitregit într-o măsură ca interpret al lui Oedip. Artistul a dat echilibru și eleganță eroului său, dar nu l-a înfiorat tragic: străvechea *catharsis* n-a avut astfel loc.

În schimb, importantă mi s-a părut încărcătura culturală a spectacolului. Minotis ne-a făcut să întrevedem straturile de civilizație teatrală (mai ales vizuală), care ne despart sau care ne apropie — unul după altul, unul lîngă altul — de timpurile mitice și de anii lui Sofocle. Cum? Într-un gest al unui interpret am recunoscut scene de evocare biblică (primul cor din *Oedip-rege* se poate asocia prompt cu scene de masă din filmul *Evanghelia după Matei* al lui Pasolini); într-o cadență a frazei, am identificat inflexiuni

www.cimec.ro

Katina Paxinou în rolul titular din „Hecuba"; Alexis Minotis în rolul titular din „Oedip-Rege"; Yannis Apostolidis (Tiresias) în „Oedip-Rege"

de dialog şi de spectacol shakespeareene, după cum în alte pasaje apărea regularitatea versului neoclasic; într-o schiţare fulgerătoare de mimică, am ghicit tendinţa unei „trăiri" realiste, în timp ce un element de costumaţie putea să insinueze vagi anticipări baroce. Ca să nu vorbesc de sugestiile picturale, care desprinzîndu-se de pe anticele vase greceşti ajung pînă la compoziţiile clasice ale unui Picasso sau De Chirico. Eclectism, în aparenţă, dar imaginile au o ordine şi un sens, iar această memorie a unei istorii artistice milenare, densă în implicaţii şi reverberaţii — tradiţie vie! —, a avut darul să pună în lumină un adevărat concept de *cultură a spectacolului* şi e îmbucurător, desigur, că această lecţie vine şi de la Atena, izvor şi leagăn al Teatrului.

Sfera conceptului de cultură scenică se lărgeşte dacă ne referim şi la evoluţia corului sau, mai precis, a corurilor: cu precădere, de bărbaţi în *Oedip-rege,* de femei în *Hecuba.* Participarea în unison şi totuşi individualizată a fiecărui figurant, devenit rînd pe rînd corifeu, a fost studiată şi disciplinată pînă în cel mai mic amănunt. S-ar putea spune că s-a atins desăvîrşirea în stilizarea paşilor, cînd moi şi lunecaţi agale (circumspecţia femeilor din *Hecuba,* de pildă), cînd repezi şi sacadaţi (ca în „hora" de bucurie din *Oedip-rege,* pe sensibila muzică a Katinei Paxinou), transformînd corul într-un permanent freamăt de mare sau de chiparoşi. Singurul dubiu care persistă e dacă, într-adevăr, corul n-a rămas *uneori* în pragul unei caligrafii pure, a gestului frumos în sine, legat cu fire prea subţiri de imaginea dramatică desfăşurată dincolo de el.

În vîrful acestor anevoioase, deşi aparent foarte simple, construcţii scenice, se situează figura Katinei Paxinou, actriţă singulară, rafinat om de teatru şi distinsă personalitate a culturii contemporane. Nu pe forţa, nu pe urletul disperat de „fiară verticală", nu pe răzvrătirea violentă a mamei care îndură lovituri după lovituri mortale,

www.cimec.ro

și-a construit Katina Paxinou personajul (așa cum era de așteptat), ci pe o feminitate răbdurie și sublimă, pe o mare suplețe de tonuri, pe imaginea nu a unei „eroine" de excepție, ci pe aceea a unui chip uman ușor de recunoscut pretutindeni și mereu. Dar ca și în *Oedip-rege*, nici de data aceasta tragedia n-a incendiat spiritele spectatorilor cu vîlvătăile ei posibile, mocnite în pagina autorului, ci a încîntat doar prin armonii de voci și de corpuri omenești.

Ascultîndu-i pe actorii greci, mi-am dat seama mai ușor de natura și proveniența populară, democratică, a tragediei, expresie de artă care afirmă omul ca măsură unică a universului, care respinge moartea și face să triumfe viața. Mi-am dat seama mai ușor cum s-a înfiripat, cîndva, aproape *ex nihilo*, dintr-o gîlceavă sau dintr-un ritual, acțiunea teatrală, drama (drao = a acționa): din nevoia și din pasiunea atenienilor guralivi, gata în orice clipă să participe ca spectatori sau ca protagoniști la disputele oratorice, la argumentările și contraargumentările dialectice, însăși faimoasa lor Agoră fiind „mai curînd decît o piață sau for, un teatru permanent deschis". În schimb, am trăit mai puțin bănuitele efecte de purificare spirituală prin tragedie, prin forța ei de dezlănțuire și mistuire.

Această măreață capitală a antichității și poporul ei au dat omenirii Tragedia. Modelul ei e reînviat astăzi de Teatrul Național din Grecia: în sensul acesta, încheierea din caietul-program (ca totdeauna meschin și fără sare) al OSTEI e grațios justificată în afirmația că „interpretarea tragediei antice de către Teatrul Național din Grecia este singura demnă de acest gen". Singura, firește, alături de aceea a lui Piraikon Teatron.

Florian Potra

Stelios Vacovits (Ulysse), Vassilis Canakis (Agamemnon), Thanos Kotsopoulos (Polymnestor) în „Hecuba"

www.cimec.ro

DE VORBĂ CU

ALBERT BOTBOL

„UN EXEMPLU TEATRAL PENTRU ÎNTREAGA EUROPĂ"

Țara noastră a găzduit recent întîlnirea internațională a păpușarilor. Oamenii de teatru din diferite țări au avut astfel ocazia să cunoască viața teatrală de la noi. Ne-am adresat directorului Universității Teatrului Națiunilor, Albert Botbol, cu rugămintea să ne împărtășească părerile lui. El a remarcat în primul rînd buna organizare a Festivalului, precum și satisfacția artistică pe care au lăsat-o spectacolele teatrelor de păpuși românești. „E firesc că acest Festival are loc în România, pentru că arta păpușărească cunoaște aici o înflorire deosebită."

PERMANENTA SOLICITARE

— *Ne vizitați pentru prima oară țara. Care este impresia dv.?*

— Cultura în România ocupă, după cum mi-am putut da seama, un loc preponderent în viața socială. Este evident efortul autorităților de a oferi publicului diverse manifestări artistice, există o tentație permanentă a activității culturale. Consider acest aspect ca fiind deosebit de emoționant. Omul de pe stradă se simte integrat în societate și nu

www.cimec.ro

singur și străin, cum ne simțim noi, fiindcă el știe că totul se face pentru el și nu pentru o minoritate privilegiată. Faptul că statul conduce viața artistică permite, în primul rînd, organizarea unei geografii artistice și culturale pe scara întregii țări, a unui plan de dezvoltare culturală. Cînd mergi prin București, te frapează că la tot pasul întîlnești sau o expoziție de pictură, sau o librărie, sau un muzeu, sau un teatru, într-un cuvînt, că ești martorul unei permanente solicitări a omului simplu de pe stradă. Aceasta, în timp ce în alte țări există bariere care fac practic imposibil accesul omului de pe stradă la artă, ea fiind bunul unor puțini aleși. În numele unui individualism exacerbat, la noi și în alte țări similare nu te poți bizui decît pe calitățile personale ale unui om de artă, pentru a realiza fenomenul artistic, fără sprijinul altora, în afara oamenilor și nu cu ei. Ceea ce spun pare o simplă teorie, dar cînd un spectator în țara dumneavoastră plătește 15 lei pentru locul cel mai bun, cum vreți ca un muncitor din Paris să plătească de șase ori mai mult?

La noi nu există un public de teatru în accepțiunea pe care o dați dumneavoastră acestei noțiuni. Ceea ce m-a impresionat și m-a emoționat în același timp este că am văzut săli de teatru pline. Personal am convingerea că arta, în speță teatrul, este o chestiune de stat, ceea ce dumneavoastră ați înțeles foarte bine, o traduceți în viață și oferiți un exemplu pentru întreaga Europă. Aș vrea, de asemenea, să relev un lucru deosebit de însemnat pentru societatea noastră modernă și anume, importanța locului ocupat de artist, respectul față de omul creator, condițiile în care acesta muncește în țara dumneavoastră. Cine își poate imagina măcar o Sinaia sau o Mogoșoaia în Occident? Sau o țară care să asigure primirea a 20 de teatre de păpuși, soli a patru continente? Exemplul țării dv. nu se rezumă numai pe plan teatral, ci se extinde și pe plan economic. Ceea ce m-a impresionat în acest domeniu este și o anume consecvență foarte importantă: școala de teatru românesc, creatoare de cadre și de continuitate a fenomenului teatral. Grija față de artă se manifestă și prin grija față de tineret. Sistemul burselor de studii, de fapt un presalariu, este un vis la care nu îndrăznesc să se gîndească prea mult tinerii noștri actori de mîine. Nu mă refer numai la sistemul dumneavoastră de învățămînt artistic, care prevede o vastă formație de cultură generală, ci la acel fapt extraordinar care este planificarea locurilor la terminarea institutului. Credeți că în Franța există asigurarea debușeului tinerilor actori? Fără îndoială că nu. Rezultatul prim și cel mai important este că în țara dumneavoastră acești tineri sînt integrați în fenomenul teatral, se pot consacra de la bun început meseriei lor. Vă dați seama ce reprezintă acest lucru pentru noi, care avem mii de șomeri teatrali, și, ceea ce e groaznic, în lumea noastră teatrală domnesc o incredibilă incultură, o elementară lipsă de baze teoretice. Franța, din punct de vedere teatral, reprezintă un fenomen special: în afara Parisului este un mic deșert cultural. Este adevărat că după Eliberare au fost organizate acele cîteva case de cultură, cîteva „rîndunici", din păcate disparate și foarte puține, care n-au fost în stare să aducă „primăvara". Dirijarea artelor de către stat este o necesitate sine qua non, iată convingerea mea.

INIȚIATIVA PARTICULARĂ FAȚĂ DE TEATRUL SUBVENȚIONAT

— *Și totuși, la Paris sînt numeroase teatre?...*

— E adevărat, la Paris sînt multe teatre, chiar prea multe, dar numai trei dintre ele sînt subvenționate. Théâtre de l'Est a fost implantat într-un cartier care numără un milion de locuitori și unde nu era nici un teatru. Un animator a reușit să realizeze acest lucru cu sprijinul statului. Dar aici nu e nevoie de un centru cultural, ci de cel puțin 20. Publicul nostru este dornic de cultură, dar, din motive ușor de înțeles pentru cei care cunosc cît de puțin economia politică, la noi cultura nu e dirijată de stat. Și astfel, teatrele sînt lăsate la voia inițiativei private. Cum la noi nu există un public organizat, viața unui spectacol și chiar a teatrului însuși ține de critica apărută în presă după premieră, care condiționează afluența spectatorilor. Ceea ce aduce după sine un repertoriu de nivel intelectual scăzut, așa-zis repertoriu de casă, atunci cînd nu ne aflăm în fața unui teatru de bulevard de cea mai proastă calitate. Cele cîteva spectacole bune care există la Paris în fiecare stagiune se datoresc unor oameni pasionați, unor animatori.

www.cimec.ro

Un rezultat firesc al acestei situații este inexistența unor trupe fixe, deci lipsa unității de stil, a acelei unități estetice care ne-a frapat atît de tare la spectacolele teatrului românesc la Paris.

— *Ce impresie v-au făcut spectacolele Teatrului de Comedie la Paris?*

— Știți ce ne-a uimit cel mai mult? Uluitorul control al mijloacelor artistice, care a permis actorilor români să prezinte, în trei seri, trei spectacole atît de diferite, ca Shakespeare, Șvarț și Ionescu. O trupă omogenă, o înaltă calificare profesională.

CRIZA TEATRULUI SAU CRIZA „AUTORILOR DE SUCCES"?

— *Ce părere aveți despre „criza" teatrului?*

— Presa noastră scrie mult despre așa-numita criză a repertoriului francez. Se spune că Franța, și chiar Europa, ar trece printr-o criză. Eu, personal, nu cred într-o criză a repertoriului. Nu cred, fiindcă istoria ne arată că și în trecut (acel trecut cu care ne mîndrim și care reprezintă patrimoniul culturii) au fost scrise mii de piese, și cîte din ele sînt cunoscute astăzi? Cine își mai amintește, cine mai joacă pe contemporanii lui Shakespeare, de pildă? Și s-ar putea aduce atîtea și atîtea exemple. Și în prezent, cînd exigența presei și a publicului este crescută, se scrie imens, și bineînțeles nu totul la același nivel. Practic, este imposibil ca tot ce se scrie să fie capodopere. Eu personal găsesc că fenomenul teatral în secolul nostru este pasionant. Niciodată n-a existat un număr atît de mare de oameni interesați de teatru. „Criza" de care este vorba se referă de fapt la situația că, venind vorba de „autori", automat se subînțelege „de succes". Nu vreau să fac paralele literare. Aș vrea doar să amintesc că Alfred de Musset nu a fost „autor de succes". Acum însă, piesele lui se joacă mereu și în numeroase țări. Nu cred în criza teatrului. Consider că nu aceasta este problema. Adevărata problemă este aceea a teatrului de repertoriu. Mulți oameni de teatru au demonstrat, teoretic sau practic, superioritatea repertoriului alternativ, prin care se subînțelege o echipă omogenă, un stil propriu. Dar aici, înseamnă să ne reîntoarcem la problema teatrului subvenționat.

Irina Vrabie

www.cimec.ro

NOTAȚII DESPRE REALISMUL ÎN TEATRU

de AZIZ NESIN

Cunoscutul scriitor turc Aziz Nesin, în biografia literară a căruia se înscriu peste 2 000 de schițe, nenumărate articole, cinci romane, două cărți de povestiri, scrieri traduse în diferite limbi, își afirmă preferința pentru... dramaturgie, deși Premiul „Palme d'or" l-a obținut la Concursul scriitorilor de satiră (Italia, 1957), iar renumele, tot schițele sale satirice i l-au adus!

La 41 de ani, el a găsit în teatru forma cea mai deplină de exteriorizare a gîndirii sale filozofice, modalitate pe care o consideră ca fiind cea mai nimerită pentru a comunica marelui public ideile, năzuințele și tot ceea ce-l preocupă în legătură cu lumea contemporană. În anul în care era premiat în Italia pentru schița sa „Cazanul", a scris și prima sa piesă de teatru **Vreți să veniți puțin?,** un elogiu adus muncii de creație, pasiunii și dăruirii responsabile a oamenilor pentru tot ceea ce realizează în viață.

Publicarea primei piese a lui Aziz Nesin a stîrnit numeroase comentarii în presa turcă. Reproducem cîteva din acestea, din diferite ziare și reviste. Ziarul „Ulus" nota: „Ai impresia că chiar autorul piesei este un fel de meșter Mateh ce se zbate să trăiască făcînd artă... Îl preocupă chestiunea de a nu se îndepărta de arta adevărată, de a nu fi anacronic, de a nu fi epuizat".

Ziarul „Yeni Gun" menționa: „Pasiunea și dorința entuziastă de creație a unui om de artă sînt foarte bine redate prin simboluri, într-un mod îndemînatic". Revista „Kim" remarca: „În ansamblul dramaturgiei noastre, neîndoios că piesa **Vreți să veniți puțin?** constituie o creație reușită". În cadrul unui interviu luat de ziarul „Akșam", în 1963, răspunzînd la o întrebare referitoare la activitatea viitoare, Aziz Nesin a spus: „Dacă o să pot și dacă voi rezolva cît de cît problema existenței cotidiene, do-

www.cimec.ro

rința mea este să scriu piese de teatru bune. Numai după ce îmi voi rezolva într-o oarecare măsură problemele materiale, voi putea să mă dedic dramaturgiei".

În anii ce au trecut, Aziz Nesin a mai scris o piesă în cinci tablouri : **Fă ceva, Met,** reprezentată cu succes în California. Piesa, cu un pronunțat caracter filozofic, dezbate profunde idei sociale, democratice, într-un limbaj simplu, popular.

Ambele piese, pline de fantezie, au ca eroi oameni simpli din păturile mijlocii și sărace ale poporului, oameni care zbat veșnic în căutarea unei soluții la criza materială și spirituală în care trăiesc.

Solicitat de redacția noastră să-și expună părerile despre arta dramaturgului, Aziz Nesin a scris articolul pe care-l publicăm mai jos :

Dacă în mod convențional socotim că X reprezintă ansamblul valorilor spirituale pe care le deține un spectator ce se duce să vizioneze o piesă, ar fi interesant de aflat ce se petrece cu el la ieșirea din sala de teatru. Neîndoios, pentru fiecare X există trei ipostaze. Se poate întîmpla ca un spectator să intre în teatru ca X și să iasă de acolo tot ca X, ceea ce înseamnă că piesa vizionată n-a prea avut urmări asupra lui. După cum se poate ca, la ieșirea din teatru, să fi devenit X-1, X-2, X-... ceea ce de asemenea arată că piesa nu a satisfăcut și că, mai mult chiar, a avut un efect negativ asupra lui. Din fericire există și o a treia posibilitate : ca spectatorul să iasă din teatru devenit X+1, X+2, X+..., atestînd astfel faptul că piesa a avut o influență pozitivă asupra sa.

S-ar putea constata că nu toți spectatorii sînt egali din punct de vedere al valorilor spirituale deținute. Adică nu toți sînt X, ci ar putea să fie Y, Z etc. Evident, dacă am asemui piesa de pe scenă cu un post emițător de radio, fiecare spectator va recepționa conform capacității propriei sale stații de recepție. Ceea ce și poate fi exprimat prin X + 5, Y + 3, Z + 2, pentru diferiții spectatori ce au vizionat o aceeași piesă de teatru.

După opinia mea, ca dramaturg, realismul în teatru merge mînă în mînă cu dorința de a-i influența în mod pozitiv pe spectatori. Dacă o piesă nu are înrîurire asupra publicului, ea nu merită să fie trecută în categoria lucrărilor „realiste". Dramaturgul trebuie să se străduiască pentru ca ficcare spectator — și X, și Y, și Z — să poată ieși din teatru îmbogățit cu valori spirituale pe măsura capacităților proprii de recepție ; adică și spectatorul analfabet, ca și intelectualul stilat, indiferent de gradul său de cultură, să părăsească teatrul cu bunuri spirituale în plus.

Îndrăznesc să afirm că există o sumedenie de piese ce au pretenția de a fi realiste, dar care nu spun nimic, nu pătrund în sufletul omului, sînt superficiale și fade, din care cauză i-au răcit pe unii intelectuali și oameni de artă de „realism", ba pe unii făcîndu-i chiar potrivnici „realismului". Evident, este vorba de o înțelegere limitată a noțiunii atît de dezbătute. Neîndoios că în fiecare artă realismul trebuie să țină seama de principiile și specificul artei respective. Tocmai de aceea, realismul în teatru trebuie să fie înainte de toate în deplin acord cu principiile și specificul teatrului. Valoarea educativă, capacitatea de instruire a unei piese reprezintă o componentă dramaturgică importantă, dacă în aceeași măsură ține seama de faptul că teatrul este un *spectacol* și ca atare lucrurile prezentate realist nu trebuie să rămînă uscate și fără de gust.

Cei ce scriu lucrări fără de valoare, care nu contribuie cu nimic la îmbogățirea orizontului spiritual al spectatorului, comit crime. Aș fi tentat să dau un exemplu : să presupunem că un om va trăi în mod normal 60 de ani, două săptămîni și 6 ore, după care va părăsi lumea aceasta. Fără îndoială că poate fi socotit criminal acel cineva ce contribuie la dispariția de pe pămînt a acestui om, chiar și cu trei ore mai devreme. Să ne gîndim la o sală de teatru, care are o capacitate de 500 de locuri. Aici, 500 de spectatori urmăresc trei ore în șir un spectacol stupid care-i irită și-i supără. Deci, de 500 de ori x 3 ore fac 63 de zile. Să-mi fie permis să trag concluzia că în sala cu pricina, în fiecare zi cînd se joacă respectiva piesă, sînt ucise 63

www.cimec.ro

de zile ale oamenilor. Nu mai trebuie demonstrat că se săvîrşeşte o crimă.

Regizorii, directorii de teatru, actorii care colaborează şi pun în lumina rampei astfel de piese sînt părtaşi la crimă. Şi culmea este că, deşi, în genere, criminalii sînt pedepsiţi, cei din lumea teatrului, dimpotrivă, primesc chiar foarte mulţi bani în schimbul crimei lor. Victimele plătesc peşin criminalilor, înainte de faptă, preţul crimei. Să mi se spună de cîte ori vreun spectator a putut să ceară banii înapoi după ce a ieşit din sala de teatru unde, timp de trei ore, i-au fost măcinate clipele vieţii? N-am auzit pînă acum ca vreun spectator să fi dat în judecată pe dramaturg sau direcţia teatrului care i-au ucis trei ore din viaţă. Cel mai grav lucru este însă că multe din aceste crime se comit în numele „realismului".

Ca spectator este destul de uşor să-ţi dai seama dacă o piesă te influenţează, şi dacă acest lucru se petrece, cu cît anume? Pînă azi noi am vizionat nenumărate spectacole. Să facem un mic bilanţ: cîte din ele ne-au mai rămas în memorie? Unele piese le-am uitat chiar din clipa în care am părăsit sala teatrului. Pe altele le-am vizionat rîzînd ori plîngînd, dar după scurt timp s-au spulberat din memorie ca fumul de ţigară. De la alte piese ne-au rămas doar cîteva scene, şi aceasta nu ca urmare a mesajului ori ideii principale a piesei, ci datorită măiestriei actorilor. A face ca o piesă proastă, lipsită de valoare, să fie „trecută", cu concursul actorilor, reprezintă de asemenea un viciu, la fel de fundamental, deoarece şi astfel se contribuie la înşelarea spectatorilor.

Din fericire, mai există şi unele piese de teatru care, şi după scurgerea a numeroşi ani, ne rămîn adînc întipărite în memorie. După lăsarea ultimei cortine, asemenea piese încep să ne obsedeze, ne pătrund întreaga fiinţă, nu ne părăsesc ani îndelungaţi. Oriunde am merge, ea se află împreună cu noi. Şi chiar dacă vreodată ni se pare că am uitat-o, tot ne-o reamintim, apropiind-o de o imagine oferită de realitate. O piesă cu cît reuşeşte să se menţină mai mult timp în mintea noastră, cu atît se dovedeşte a fi mai valoroasă pentru spectator. Datoria dramaturgului este de a crea asemenea piese care să-l ţină treaz pe spectator şi să-i ofere material de gîndire timp îndelungat. Prin ce metode o va face el, folosind mijloace epice, simbolice, alegorice ori dramatice, aceasta este o chestiune aflată la latitudinea şi talentul creatorului.

După părerea mea, în judecarea unei opere realiste trebuie ţinut seama de orientarea scriitorului. Dacă n-are respect faţă de realitate, în sensul cel mai larg al cuvîntului, dacă concepţia lui despre lume nu este sincer realistă, chiar dacă scrie după cele mai ingenioase şabloane ori modele ale vreunui curent realist, opera lui tot nu are valoare realistă.

Discutam nu de mult cu un critic bulgar despre un roman recent al lui Mauriac, care, după cum se ştie, este un scriitor conservator. Cu toate acestea, el l-a conceput pe eroul comunist al romanului său ca pe un personaj pozitiv, valoros, care are dreptate şi succes în confruntarea cu celelalte personaje din roman. Probabil că, prin romanul său, Mauriac n-a vrut să facă propagandă comunistă. Dar respectul scriitorului faţă de realitate a fost mai presus de convingerile sale şi l-a împiedicat să acţioneze împotriva realităţii.

Unii dramaturgi ce pretind că sînt realişti se opun abstracţiunii, pretinzînd că este antipodul realismului. Dimpotrivă, alţii, printre care mă număr şi eu, cred în necesitatea de a folosi abstractizarea ca un puternic mijloc de a reda esenţa realităţii. Pentru scriitorii care se declară împotriva abstractizării şi mai pretind şi că sînt realişti, aş vrea să dau exemplul noţiunii „zero". De-a lungul istoriei „zero" este noţiunea cea mai abstractă pe care a creat-o mintea omenească. Iar „zero" a fost născocit tocmai pentru a se cunoaşte mai bine realitatea — el neexistînd în natură, ceea ce nu este cazul cu toate numerele. E uşor de imaginat ce s-ar întîmpla dacă ne-am dispensa de existenţa lui zero, care nici nu figura printre vechile cifre romane: progresul tehnic şi ştiinţific ar fi sacrificat. Deci, abstractizarea nu este potrivnică realismului, ci este deosebit de necesară pentru explicarea şi cunoaşterea realităţilor. Abstractizarea este cerută cu necesitate de către realism.

www.cimec.ro

Aş mai aminti de un punct asupra căruia cu toţii sîntem de aceeaşi părere : izvorul realismului este dat de viaţa poporului, iar scopul artei realiste este de a fi un bun al poporului. Să privim în satele noastre nenumăratele spectacole populare. Atît în satele din Anatolia, cît şi pretutindeni în Balcani, spectacolele populare cu valoare folclorică sînt aproape în întregime opere cu caracter abstract. Însuşi poporul, creînd arta, crează abstracţiunea.

Desigur, fiecare piesă abstractă trebuie judecată în parte. Iar acele piese în care abstractizarea este folosită ca un mijloc al realismului, trebuie considerate ca lucrări realiste, deci valoroase.

SCRISORI DIN R. P. BULGARIA

CĂI NOI DE EXPRESIE ARTISTICĂ

În Bulgaria — aşa cum au remarcat, în sintezele lor, criticii teatrali — stagiunea trecută n-a fost, din păcate, una dintre cele mai strălucite. E drept, faptul îşi poate găsi o scuză în condiţiile ce au prezidat stagiunea. La începutul lui septembrie trecut, a avut loc reorganizarea instituţiilor teatrale care, în mod practic, s-a produs prin comasarea unui mare număr de teatre. Măsură radicală şi curajoasă, ea a avut drept ţel îmbunătăţirea calităţii artistice a producţiei teatrale şi a necesitat o reîmpărţire a cadrelor regizorale şi actoriceşti. Evident, asemenea eveniment în viaţa noastră teatrală îşi va arăta roadele mai tîrziu.

Totuşi, ţinînd chiar seama de aceste condiţiuni, în tabloul general, prin forţa împrejurărilor, eclectic, s-au conturat unele tendinţe interesante. Este vorba despre o seamă de spectacole experimentale care au suscitat aprinse discuţii în jurul încercării de a da o interpretare contemporană unor texte clasice ori altcum consacrate. Unii dintre critici au fost înclinaţi să le califice drept parodii, iar aceste spectacole pot fi incluse cu greu în cadrul acestui gen. Este adevărat că unele conţin elemente parodice, dar creatorii spectacolelor respective au fost însufleţiţi nu atît de dorinţa de a parodia, cît de a găsi idei noi şi de a exprima conţinutul pieselor prin mijloace noi. Deci, un efort meritoriu de a depăşi inerţia obişnuitului.

Primul spectacol de acest gen a fost cel al lui U. Ţankov, la Teatrul popular al tineretului, în care piesa lui S. Aleşin, Don Juan, *a constituit un simplu pretext pentru un spectacol distractiv. Fantezia şi spiritul regizorului, atît de cunoscute din alte spectacole şi materializate aici cu strălucire, nu au fost puse în slujba unei idei mai importante. Şi spectacolul* Văduvele isteţe *de Carlo Goldoni, lucrarea tînărului regizor T. Teşkov, la teatrul din Tolbuhin, poate mai perfect şi mai unitar decît primul, este din aceeaşi categorie.*

Trei teatre din Capitală au prezentat însă spectacole ce dovedesc în mod evident căutări şi drumuri proprii. La Teatrul Naţional „I. Vazov", regizorul N. Liuţkanov a făcut încercarea de a monta Pescăruşul *de Cehov ca o comedie, pornind de la faptul că aşa a caracterizat-o însuşi autorul. Din păcate, încercarea, în ciuda unor reuşite parţiale, nu a fost încununată de succes. Ea a permis, cu toate acestea, să se întrevadă posibilitatea interpretării textului cehovian şi în acest mod. Regizorul n-a ştiut să păstreze simţul măsurii, neselecţionînd elementele demne de satirizat. Astfel, Treplev, în concepţia lui, s-a dovedit a fi destul de jalnic şi, în genere, toate personajele au fost*

www.cimec.ro

lipsite de complexitatea psihologică caracteristică lui Cehov. Dar cauzele acestui eşec nu trebuie căutate atît în concepţie, cît în slaba realizare scenică. De asemenea, la Teatrul Naţional, artistul poporului Filip Filipov a pus în scenă comedia clasicului nostru Ivan Vazov, Solicitanţii, *dorind să realizeze o largă panoramă a moravurilor sociale de la începutul secolului nostru, adăugînd la subiect fragmente din alte lucrări beletristice ale aceluiaşi autor. Spectacolul e grandios (participă peste 200 de actori), dar trezeşte slabe asociaţii în contemporaneitate, deşi însăşi comedia o cere.*

La Teatrul „Scena populară", regizorul Leon Daniel a pus Hamlet *de Shakespeare. Regizorul a recurs la o actualizare vădit abuzivă a capodoperei,* Hamlet *îl bănuieşte de la bun început pe Claudius ca fiind inspiratorul morţii neaşteptate a tatălui său, pe care el este înclinat s-o considere nefirească. Întîlnirea cu umbra tatălui îi transformă bănuielile în certitudine. Hamlet nu se mai îndoieşte, ştie că Claudius este asasinul. El nu poate să dezvăluie însă acest adevăr în mod public. Tragedia lui este tragedia tăcerii forţate. Hamlet se îndoieşte însă şi de eficacitatea mijloacelor de luptă împotriva răului ce domneşte în jur. Scepticismul se subliniază şi în final. Fortinbras apare îmbrăcat în haine de cavaler, cu o spadă uriaşă în mînă, dînd ordine pentru înmormîntarea lui Hamlet, pe tonul unui cuceritor triumfător. Împreună cu Hamlet, a dispărut ultima rază de lumină. Întunericul copleşeşte totul. Această concepţie a fost combătută cu vehemenţă de mai mulţi critici, precum şi de atitudinea nedumerită a publicului.*

În sfîrşit, la Teatrul de satiră, M. Andonov a montat într-o concepţie modernă, cu mijloace în mare parte împrumutate de la Brecht, cunoscuta piesă a lui Suhovo-Kobîlin, Moartea lui Tarelkin.

Spectacolele pomenite mai sus nu sînt, cum am arătat, modele de perfecţiune artistică. Dar ele încearcă să găsească în piese vechi un sens contemporan, căi noi de expresie artistică. Şi acesta e un cîştig pentru viaţa noastră teatrală, care aşteaptă ca asemenea căutări să fie experimentate şi pe texte dramatice contemporane, de calitate. Poate că aşteptările noastre să fie înşelate. Dar de ce să nu avem speranţe în noua stagiune?

Vasil Stefanov

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

44 200

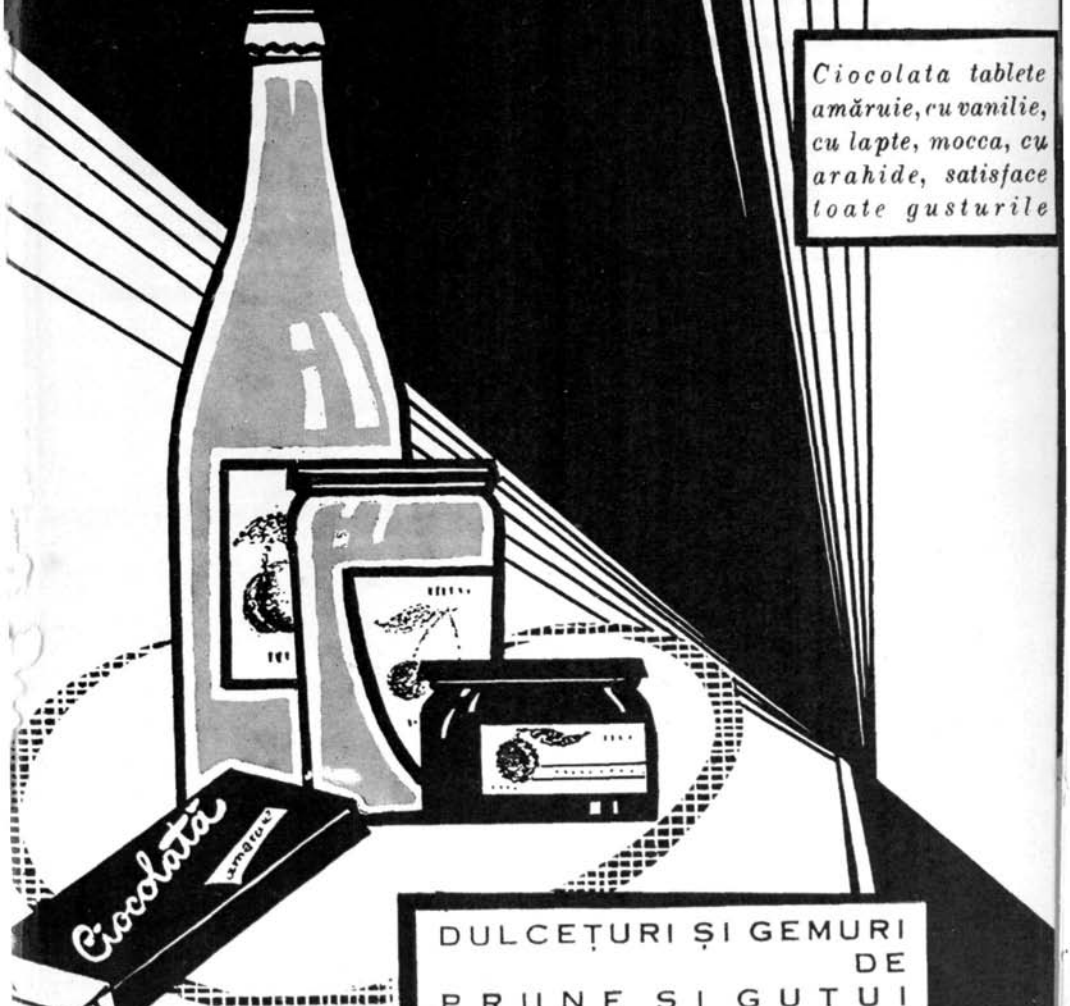
www.cimec.ro

DULCIURILE... UN IZVOR DE ENERGIE

- **DROPSURI**
- **DRAGEURI**
- **BOMBOANE UMPLUTE CU FRUCTE**
- **BOMBOANE UMPLUTE CU MARMELADĂ**

Nectarul de gutui, prune, caise, piersici și pere păstrează conținutul de vitamine și aroma fructelor proaspete

Ciocolata tablete amăruie, cu vanilie, cu lapte, mocca, cu arahide, satisface toate gusturile



DULCEȚURI ȘI GEMURI DE PRUNE ȘI GUTUI

www.cimec.ro

www.cimec.ro